PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 14 - ROMA, 6 APRILE 1952

Abbonamento annuo L. 2000
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 64896

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL MIRACOLO DEL SEGNO

La situazione delle prime generazioni di uomini sulla terra (la genealogia iniziale è nota) non dovette essere molto brillante. L'illustre coppia capostipite, abbagliata ancora dai riflessi della grande luce che aveva perduta, forse non ebbe tempo e modo di misurare in tutta la sua estensione il disagio in cui era caduta. Ma lo misurarono bene quelli che seguirono, poichè dovettero affannarsi a pensare per secoli e millenni prima di sistemarsi nel mondo, con qualche sicurezza e relativo decoro: si osservi che, in generale, il decoro deriva dalla sicurezza e che necessariamente, quando si è incerti sul proprio destino e sul proprio volere, si finisce con l'essere senza decoro.

Questa era la situazione dei primi uomini, incapaci di darsi uno stile, dato che per creazione non l'avevano avuto. Per essere giusti, bisogna dire che l'uomo non era stato creato per quella modesta e durissima vita, alla quale si vide condannato, e che la sua natura essenziale lo portava al di sopra della materia, a tendere verso l'alto come la fiamma. Ora, invece, egli si trovò, implume e disarmato, in un ambiente spinoso e pieno di pericoli. Chi sa quante volte gli sarà toccato di invidiare la lepre che nell'inverno ha il conforto della sua pelliccetta e che coglie con le grandi orecchie il più piccolo fruscio e salta via mostrando il petto bianco. Qualche volta, forse più spesso di quel che non si creda, avrà invidiato anche il leone o la tigre, a motivo della grande forza che è al servizio della fame feroce; e, se è vero che la volpe è furba come si dice, può essere che egli abbia studiato e ammirato anche quel sottile animale, traendone utili insegnamenti. Pare, in sostanza, che a forza di guardare, sbalordirsi o temere, parecchie di tali qualità animalesche gli si sono attaccate e sono proprio quelle che in particolari circostanze lo portano avanti. Modificare il carattere si può, specie quando si tratti di sostituire qualità dispendiose con tendenze più accomodanti; ma per il corpo, che è quello che è, la cosa si presenta ben più difficile, se non addirittura impossibile: dicono i genetisti, i quali purtroppo non si trovano sempre d'accordo, che le facoltà acquisite non si tramandano e perciò non c'è da sperare in sostanziali mutamenti da generazioni a generazione. Ora la lepre si trovò ad avere *ab initio* come difesa la rapidità (ormai poco le giova), il leone la potenza degli artigli, gli uccelli le ali, le scimmie i lunghi arti per fare bellissimi lanci da ramo a ramo. L'uomo non ebbe nessuna qualità che dal punto di vista dell'utilità si potesse paragonare con quelle. Il corpo eretto, se da una parte ne rendeva più dignitoso il portamento, dall'altra costituiva per lui un grosso svantaggio, perchè gli animali potevano facilmente avvistarlo da lontano, i più forti per aggredirlo, i più deboli per fuggire in tempo. Il disporre di due sole gambe nei confronti delle quattro normali e, per giunta, piantate su basi piuttosto pesanti e delicate, lo dava battuto in partenza in ogni eventuale gara, con gazelle e lepri nell'inseguimento, con lupi e orsi nell'essere inseguito. Inoltre, la lunga infanzia e la crescenza eccessivamente lenta e tardiva lo costringevano a tenersi attaccato per un bel po' alla gonna della madre, sia per riceverne la pappa, sia per evitare di fare la fine di Capuccetto rosso. La sua stessa dentatura (che poi con l'invenzione dello zucchero e dei dolci gli sarà fonte di grandi dolori) era stata pensata per rimanere a mezza strada fra quella dei carnivori e quella degli erbivori, senza essere affatto idonea a nessuna delle due funzioni e forse doveva avere solo carattere esornativo.

Senza tema di errore si può affermare che la specie si sarebbe presto estinta (certo non senza vantaggio per il prosperare delle altre), se alcune delle qualità avute in dono per fini diversi non fossero state adattate dall'uomo al compito più modesto e urgente del pane quotidiano e della difesa. « Primum vivere ». Egli aveva avuto l'andatura eretta e la testa alta e mobile, perchè potesse sempre guardare il cielo (almeno è questa l'opinione di Ovidio: « Os homini sublime dedit caelumque videre iussit et erectos ad sidera tollere vultus »). Utilizzò, invece, tale proprietà per guardare in terra e scoprirvi erbe e radici commestibili e le pietre da buttare in faccia all'avversario; poi per scavarvi dentro il ferro e il petrolio. Trasse grande vantaggio dalla plasticità del corpo, che gli consentiva di girarsi rapidamente da ogni lato e scoprire il nemico prima che quello scoprisse lui. Soprattutto usò la facoltà della presa posseduta dalla mano per munirsi di solidi randelli e di schegge lavorate da museo preistorico, e per fabbricare arnesi utili ed utensili domestici. In tutto ciò, la mano era guidata da quel certo lume che gli era stato posto dentro per più degni fini.

Fra tutti i vantaggi che egli seppe trarre dalla struttura fisica e dalla creatività della mente, nessuno fu così grande come quello che gli venne dal potere articolare la voce e soprattutto dal potere congiungere un significato con un complesso fonico.

Il mondo in cui gli toccava muoversi e farsi largo era tanto intricato, molteplice, vario e confuso che senza un mezzo soggettivo che gli consentisse di scoprirvi dentro un qualche ordine (gli animali avevano l'istinto), l'uomo certamente sarebbe finito male. Lo soresse l'aiuto formidabile del segno, che da dominato e succubo ne fece un dominatore, buono o cattivo che sia. Dalla famosa opera di Herder sull'origine del linguaggio in poi, tale funzione del segno nella storia dell'umanità è stata spesso riconosciuta, non senza espressioni di sincera gratitudine, da parte di eminenti pensatori, fra cui da ultimo il Cassirer. E' giusto aggiungere che per quanto alto si stimi tale apporto del segno, non si riuscirà mai a valutarlo nella sua incalcolabile portata. Basterà dire che l'uso di esso diede all'uomo la possibilità di organizzare il mondo esterno e quello della sua vita interiore e di porsi al centro di tutto, stabilendo rapporti tanto con il visibile quanto con l'invisibile. La realtà si trovò così ad essere sistemata in una serie di brevi voci, le quali di ogni cosa del mondo organico e dell'inorganico, che per poco interessasse l'uomo, assommavano l'essenza conoscibile, quello, cioè, che importava sapere a fini pratici e poi anche a fine di diletto. Il divino onomatheta aveva dato a ogni cosa una proprietà più propriamente qualificante e l'uomo, mediante il simbolo fonico, cercò come potè di interpretare quella proprietà (considerata ovviamente dal punto di vista dell'utile e del danno, del dilettevole e dello sgradito). Così il mondo, anzichè essere una confusa congerie di cose e fatti particolari, slegati e imprevedibili, diventò un magazzino ben sistemato e l'uomo vi si potè muovere con un certo agio. Insomma, il segno mise ordine e solo allora l'uomo incominciò a potere considerare il mondo come la sua casa e tutto quello che c'è dentro come cosa propria.

Al tempo stesso, la vita del singolo si dilatò nel tempo e nello spazio e si crearono solidarietà così forti, che il cammino di un gruppo fu in ogni tempo il cammino di molti e, insieme, il cammino di tutta l'umanità.

Naturalmente, al principio il vantaggio fu principalmente pratico. Ad esempio, con la parola lupo, venne a fissarsi nella coscienza dell'antenato, non soltanto l'immagine di quel feroce animale, bensì anche tutta l'esperienza di esso, la rapidità del suo assalto, la sua fame cieca, le sue zanne potenti. Bastò quella parola urlata dal compagno, perchè ognuno, anche senza vedere, si affrettasse a raggiungere la sua grotta ed ad accendere all'imbocco grandi fuochi per tenere lontane le orde fameliche. Ma insieme sorgevano il litigare in famiglia e fra compagni, il raccontare, piacevolissima occupazione delle lunghe sere invernali, e il canto che accompagna il lavoro e seconda le danze al ritorno della primavera.

Al tempo stesso, le parole davano un corpo all'anelito verso l'alto, che era rimasto come nostalgia nel cuore del decaduto, e così sorgeva la preghiera. Le parole, i canti, le preghiere si tramandarono da una generazione all'altra e così si creò quella meravigliosa catena, in cui l'anello che precede riesce ad essere presente in quello che segue.

Se vogliamo farci un'immagine di ciò che veramente sia il segno nell'economia della nostra esistenza, la via più diritta, anche se il seguirla possa costare un qualche sforzo, è quella di rappresentarsi, per quanto è possibile, il processo della sua genesi. Gli inesperti, e talvolta anche gli esperti, pongono il problema genetico in termini cronologici e, parlando di monogenesi e di poligenesi, ne fanno una questione propriamente storica: così faceva il Trombetti, il quale poteva mettere a profitto di un'indagine male impostata un'esperienza linguistica non comune. Porre il problema in questi termini significa precludersi la via a una soluzione plausibile, poichè la documentazione dell'attività linguistica, per noi raggiungibile, non va oltre il quarto millennio a. Cr.: presumere di fondare su essa la conoscenza di quanto si è svolto nel numero non perfettamente calcolabile dei millenni che precedettero, è pretesa che ha il generoso coraggio dell'assurdo.

Di genesi è legittimo parlare solo se ci si ferma su piano psicologico; se poi si vuole proiettare nel passato la fase così raggiunta, nulla lo vieta, poichè anche in epoche primordiali la formazione del segno non può non avere ob-

Continua a pag. 6

Antonino Pagliaro

SOMMARIO

Letteratura

Arti

Musica - Radio - Teatro

UN POETA PORTOGHESE

Quella specie di penisola formata, a sud di Lisbona, dai due enormi estuari del Tago — che confonde le proprie acque con quelle dell'Atlantico appunto pochi chilometri a sud-ovest della capitale — e del Sado — che pure finisce nell'Oceano in vista della città di Setúbal —, prende il nome da una montagna che accompagna la costa dall'ultima città menzionata al capo Espichel, la « Serra da Arrábida ». E' una « serra » modesta, che non oltrepassa i cinquecento metri di altezza: ma la sua natura arsa e selvaggia, e il suo innalzarsi quasi a picco sull'Atlantico, con l'offrire, a chi vi sale, una delle visioni più immense, chiare e maestose di quest'estrema fascia occidentale d'Europa, la fanno apparire e sentire ben più possente delle sue dimensioni effettive, e ci si dimentica, ogni volta che vi si ritorna, di esse, presi dal senso di un mondo in cui l'uomo torna a ridursi a quella piccola cosa che è di fronte al creato.

Tanto è vero, che quella di Arrábida è una delle « serras » più vive anche nella storia della poesia del Portogallo (accanto a quella ben più alta — la più alta del paese, coi suoi duemila metri — « da Estrêla », nella regione della Beira, al centro del paese, ben presente soprattutto nella poesia cinquecentesca, in alcuni dei più splendidi « autos » del primo dei grandi autori drammatici iberici, Gil Vicente, *Clérigo da Beira*, *Tragicomédia da Serra da Estrêla*, *Triunfo do inverno*; e nella poesia secentesca, in uno dei poemi epici più notevoli fra i molti che vollero seguire le tracce del poema nazionale *Os Lusíadas* di Camões, il *Viriato trágico* di Braz Garcia de Mascarenhas); e animò specialmente la lirica di uno dei poeti più cari alla tradizione portoghese classica e cristiana ad un tempo, il frate francescano cinquecentista P. Agostinho da Cruz — fratello del maggior poeta lirico di atmosfera petrarchesca del Rinascimento portoghese (se si faccia eccezione per Camões), Diog Bernardes. Il cinquecentista da Cruz, nella sua opera lirica rimastaci — scritta nei metri tradizionali italiani ormai vittoriosi anche in Portogallo —, ispirata alla convinzione profonda che la felicità (ma è una felicità venata di una sempre presente malinconia) venga dal fuggire i propri simili e dal porsi sotto le ali della natura, accogliente e comprensiva della pochezza degli uomini e delle loro cose, si ritirò sulla « Serra da Arrábida », in un'umilissima cella costruitasi con le proprie mani dentro la montagna, nel pittoresco convento che tuttora permane, a dominare, dall'alto, l'Oceano; e lassù, alla natura francescanamente intesa come figlia di Dio, abbandonò tutto se stesso: una natura « cosa reale », specifica, il paesaggio aspro e solitario della serra al cospetto dell'Oceano senza confini, in un senso di « fine del mondo » dal quale fu facile e spontaneo, per il mite servo di Dio, il passaggio all'aspirazione e al gaudio mistico (le composizioni di frate Agostinho da Cruz ispirate all'amore di Cristo — celebre fra tutte il sonetto *Divinas mãos e pés, peito rasgado*, sul sacrificio del Calvario — sono un interessante complemento ideale della grande lirica mistica spagnola di quel tempo).

Ai piedi della « Serra da Arrábida », in una delle poche case raggruppate là dove la montagna, scendendo dalle torre del convento, ora abbandonato, che fu di P. Agostinho da Cruz, viene a lambire le acque dell'Oceano, ha vissuto gran parte della sua breve esistenza un giovane poeta spentosi in questi giorni trentenne, Sebastião da Gama (1921-1952). Quella è la località detta del « Portinho (piccolo porto) da Arrábida »: l'Oceano, inaccostabile tutto all'intorno, si addentra lì con un po' più di dolcezza, per qualche scarso centinaio di metri per la costa, verso terra, facendo della spiaggia (se pur si possa parlare di spiaggia) uno degli approdi e dei rifugi più sognati, per i rari giorni in cui chi vive a Lisbona può evadere dalla città, grazie allo spegnersi assoluto di tutte le voci e al senso di comunione panica con la natura, che inevitabilmente prende chi giunga colà anche per l'ennesima volta. Al Portinho si fece la poesia di Sebastião da Gama non solo geograficamente ma soprattutto dottrinalmente al di fuori delle « scuole » che dominano, nel suo complesso, la lirica portoghese di oggi, ondeggiante in una curiosa « oscillazione a pendolo » fra l'attaccamento tenace alla tradizione e la voglia di provarsi con ogni esperienza esterna. Sebastião da Gama ebbe il tempo di pubblicare tre raccolte di versi, i cui titoli, ora che il mal sottile ha chiuso gli occhi alla sua giovinezza, gettano una luce retrospettiva sul significato che tale lirica mantterrà, benchè interrotta immaturamente nella storia poetica d'oggi del suo paese: *Serra-Mãe* (1945), *Cabo da Boa Esperança* (1947), *Campo aberto* (1951). E' nel primo titolo l'invocazione alla « serra » come madre: l'abbandono religioso alla natura che fu, per il poeta francescano del Cinquecento, strumento di abbandono a Dio, e che è stato, per il giovanissimo poeta dei nostri giorni — già cosciente del proprio destino —, un'ardente, se pur senza parole, raccomandarsi alla vita, perchè gli permettesse almeno, prima di spegnersi, di cantare. E' nel secondo titolo la ripresa dell'incitamento a procedere, che uno dei più grandi re di quella terra, Don Giovanni II, al navigatore Bartolomeo Dias annunciantegli di essere giunto, con la sua nave, al Capo Tempestoso, diede, come consegna al proprio popolo perchè osasse l'inosabile, con le parole di buon augurio: « D'ora in poi non parleremo più di Capo Tempestoso ma di Capo di Buona Speranza » (la buona speranza che pochi anni dopo avrebbe realizzato Vasco da Gama sulla via delle Indie). Ed è nel terzo titolo il ripiegare le vele e l'offrirsi, nell'imminenza ormai del sacrificio non più dilazionabile, in « campo aperto », alla falce « che pareggia tutte l'erbe del prato ».

Nella sobria contenuta tristezza che si sente sotto l'ardore della poesia di Sebastião da Gama, di tanto palese-

Continua a pag. 6

Giuseppe Carlo Rossi

SIMULACRI E REALTÀ

UBI BENE IBI PATRIA

« Alla fine del 1831 mi trovavo sulla riva sinistra del Mississipì, in una località chiamata dagli europei Menfi. Mentre mi trovavo colà venne una tribù numerosa di Chactas, selvaggi che abbandonavano la loro terra tentando di passare sulla riva destra del fiume dove speravano di trovare un asilo. Si era nel cuore dell'inverno, e il freddo quell'anno era di una violenza inconsueta. La neve si era indurita e nel fiume galleggiavano enormi masse di ghiaccio. I Chactas erano con le loro famiglie, e si trascinavano dietro feriti, malati, bambini appena nati e vecchi morenti. Non avevano nè tende nè carri, ma poche provviste e qualche arma. Li vidi imbarcarsi per attraversare il gran fiume, e questo spettacolo non uscirà mai più dalla mia memoria. Non un singhiozzo, nè un lamento ascoltai: tacevano tutti ».

Sono righe scritte dal conte Alexis de Tocqueville in quel capolavoro di analisi ch'è La démocratie en Amérique. *Malinconia contenuta e magari di stile di straordinaria penetrazione temperano le pagine di un libro che potrebbe ancor oggi essere meditato con frutto. L'Europa infatti dal 1922 ad oggi è stato teatro di esodi e di trapianti di milioni di uomini. Le cifre controllate parlano di 70 milioni di sventurati trasferiti, deportati, trapiantati: e cioè strappati alle loro case, ai loro affetti, esiliati, dispersi. Premuti non dalla miseria, ma dalla violenza, molti han lasciato la vita nel loro tragico peregrinare.*

Oh dove sono le lettrici del poema di Longfellow, che tante lacrime versarono sui casi di Gabriele, fidanzato di Evangelina, deportato per ordine di Lord Chatam?

I SYPHOGRANTI

Chi sono costoro? Magistrati la cui funzione principale, se non unica, « è quella di vigilare per impedire che ci sia qualcuno che si abbandoni all'ozio e alla pigrizia ». Oh utopia dell'utopia! La disoccupazione dunque è un vizio, e non una necessità; difatti quando in una città vi è eccedenza di popolazione, altre città meno gremite possono accogliere le soverchie famiglie. E se l'isola tutta è sovraccarica un'emigrazione generale viene decretata: « I viaggiatori si riuniscono insieme, e muniti di una lettera del principe che certifica il congedo e fissa il giorno del ritorno, s'imbarcano..... » Guai a colui che è trovato senza il passaporto! E' rimandato nell'isola come un disertore e severamente punito. In caso di recidiva perde la libertà!

Tutto ragionevole e tutto regolato.

L'isola è come un bicchiere che riempito che sia, trabocca e si libera del soverchio. E allora che cosa fanno i Syphogranti? Temo che essi siano gli unici oziosi, non soltanto finchè il giudicare ha da essere un perenne dubitare, un dire sempre, « vediamo di pensare il contrario », ma anche perchè ogni azione, se è vero che si comprende solo ciò che si demolisce, affinchè rimanga intatta non dev'essere sfiorata dal giudizio. L'azione è un dogma proclamato dai muscoli e trascritto dai gesti. In quell'isola che perseguita gli oziosi esiste un dimorfismo funzionale. Perchè non elevare al rango di giudici gli oziosi? Nessuno come l'ozioso sa dare giudizio perfetto su chi lavora. Egli dunque è giudice nato, anche perchè è il solo a non credere come gli utopisti del nostro e di tutti i tempi, che una buona legge sia rimedio a tutto.

PERCHÈ PIANGONO I BAMBINI

La psicoanalisi enumera tante e tante ragioni per spiegare il pianto dei bambini. Le nutrici e le mamme sono speciative. Non ho mai però fino ad ora saputo che gli esquimesi hanno anch'essi una teoria del pianto, valida soltanto però per i neonati. « Originariamente gli esquimesi considerano il nome come una specie di anima cui è associata una certa somma di vitalità e di destrezza. L'uomo cui viene dato il nome di un morto eredita le qualità del suo nome. Si crede anzi che il morto non ha pace e che la sua anima non può recarsi nel paese dei morti, fino a che il suo nome non sia imposto a qualcuno. Dopo la morte il nome elegge il suo domicilio in una donna che sta per diventar madre. Nasce perciò con il bambino, il nome. E il bambino piange perchè vuole avere anche lui il suo nome ».

Rubanovi dunque gli esimii. Ragione da vendere han dunque i neonati, che molto non pretendono se rivendicano il diritto di avere un nome diremo.... proprio.

Ci sono però i vantaggi in questa usanza. Il bambino viene trattato con tutta la deferenza dovuta all'adulto scomparso di cui porta il nome; rispettata è la sua volontà e la sua opinione e di lui si parla sempre come del padrone di casa.

Eppure tutti indistintamente i neonati piangono e respingono i benefici e onori. Essere un altro non piace a nessuno, soprattutto quando si è nuovi di questo mondo e si ha per unico indumento la pelle. Crescendo le cose cambiano, perchè s'indossano indumenti con tasche o borse le quali sono il caldo nido dei desideri appagabili.

Varius

IL TRAPASSO DALL'ILLUMINISMO AL ROMANTICISMO NEL "CONCILIATORE,,

La voce più vicina al «Conciliatore», apparso a Milano tra il 3 settembre 1818 e il 17 ottobre 1819, è senza dubbio quella del «Caffè». Occorre però intendere questo periodico come un'impresa (quale è in realtà) che, abbracciando più collaboratori per problemi i più vari, significa un primo impegno di tradurre le esigenze del tempo in forme di definita letteratura. La concordanza di quei giovani collaboratori, per cui gli articoli apparivano ed erano pensati in costanti e lunghe conversazioni, era in fondo una prova della maturazione ed urgenza di quei problemi. In questo senso il «Caffè» è veramente la voce più valida per i conciliatoristi. Ciò s'avvalora del fatto poi che stimoli e motivi particolari passarono, corroborandosi e sviluppandosi, da un foglio ad un altro. Ma scomporre quelle esigenze di unità, ovunque dichiarate, sentite e scritte nel «Caffè» e vederle in se stesse, significa distruggere il valore del periodico stesso come oggi mi par di leggere nel Branca e più chiaramente nel Salvatorelli.

Ma del «Caffè» che si muove ancora entro l'ambito dell'Illuminismo, interessa riportare in sintesi i risultati, a cui esso è pervenuto, per significarne, d'altra parte le lacune:

a) varietà e molitudine delle cose trattate (come voleva appunto l'età dei lumi), intese però sotto un aspetto diverso dall'enciclopedismo medievale;

b) il sapere invocato come motivo di rinascita umana, a cui tutti sono invitati, non più sentito come mezzo essenziale della volontà di conquista e di dominio di un «virtuoso»;

c) governo federale-europeo contro il feudale principio monarchico; per cui idee, confessioni e battaglie dei redattori del «Caffè» concorreranno direttamente e più strettamente di quel che non sembri a costituire e ad avviare i problemi e i propositi della storiografia civile del sette ed ottocento;

d) d'altra parte, mancanza di fervore religioso (non morale ch'era invece vivissimo) e di patriottismo nazionale (dietro la lezione di un'Europa culturale ed illuministica), che nel «Caffè» è tutt'al più «la volontà di giovare al proprio paese in qualunque modo possibile, sia pure col sussidio delle forze straniere».

La storia dei due periodici imposta in fondo il problema dello sciogliersi dei residui illuministici in un fondo di umanità e cultura. Col «Conciliatore» ogni principio, ogni motivo, prima nato dalla letteratura e per la letteratura, valido più che altro a rompere l'uniforme tradizione del gusto e delle forme letterarie, si traduce in impegno di vita, in aperta adesione al mondo della realtà e della storia. Ecco, a proposito, i lineamenti programmatici stabiliti dal Borsieri a nome degli amici:

«Già tempo, il vero sapere era proprietà riservata ad alcuni pochi che di tanto in tanto ne facevano parte ai meno dotti di loro. Più spesso la minuziosa erudizione e la grave pedanteria occupavano il campo della vera filologia, della critica filosofica della schietta ed elegante letteratura. I dotti e i letterati di professione sparsi ne' chiostri e ne' licei applaudivano fra di loro alle opere de' loro colleghi, o le biasimavano; ed al Pubblico non curante ne giungeva appena una debole voce. Insomma non v'era, trent'anni addietro, in Italia, tale e tanto numero di lettori giudiziosi, che bastassero a costituire un pubblico giudicante, indipendentemente dalle opinioni di scuola, o da quelle divolgate dalle sette letterarie e dalle accademie.

«Quella non curanza, che era nata fra noi dal lungo sonno della pace e della poca comunicazione delle varie genti d'Italia, è ora sparita per opera delle contrarie cagioni. Tanti solenni avvenimenti della nostra età, tante lezioni della sventura, tante funeste esperienze di mutamenti sociali, hanno svegliato gli uomini col pungolo del dolore; e riscosso una volta il sentimento, hanno essi per necessaria conseguenza imparato a pensare.

«Le gare arcadiche, le dispute meramente grammaticali, infine la letteratura delle nude parole, annoja ora a dio mercè gran numero di persone che non professano gli studi, ma che cercano però nella coltura dell'animo una urbanità, un fiore di eleganza veramente degno dell'uomo, e l'obblivione ad un tempo di molti affanni di questa sfuggevole vita.

«Pare a noi (sia detto senza arroganza, e senza detrarre a que' dotti che si occupano esclusivamente di scienze esatte e positive), pare a noi che una sì felice disposizione degli animi non venga bastantemente consultata e messa a profitto dai nostri scrittori di cose morali e letterarie. Nè sembra ancora che, o versando sempre sull'argomento dell'antica letteratura patria, o per lo contrario recando senza scelta in italiano le opere degli stranieri, i giudizi momentanei dei loro giornali, e le teorie dei loro critici, abbiano o non abbiano relazione all'Italia, si trascuri troppo il periodo presente e noi stessi; e quasi si condanni ad una vergognosa sterilità il vigore de' buoni ingegni, costretti ad errare timidamente fra la superstizione degli uni e la licenza degli altri.

«Mossi da simili considerazioni, alcuni uomini di lettere dimoranti in questa città, hanno deliberato di offrire al Pubblico italiano un nuovo giornale che avrà per titolo il «Conciliatore», e in cui si propongono di cimentare con la esperienza giornaliera la verità dei principi che abbiamo pur ora accennato». Figli della loro età i conciliatoristi pensarono al popolo, surto a dignità di protagonista e fattore di storia. L'avvio era anche nel «Caffè»; ma qui si libera da quel che di costretto, da quel che di voluto e di pensato aveva ancora, e diviene sentimento. Sgombrato il cammino dagli idoli e dalle sovrastrutture per mezzo della filosofia, la coscienza opera e si muove in libertà. In questo stato si sentono col vigore delle origini e la purezza delle prime cose movimenti ed idee, e l'uomo diviene fratello dell'altro uomo, dopo che n'era stato schiavo, servo o mezzo adoperato senza riguardo. Perciò alla poesia si prescriveva un bagno di purezza, dovendo essa, in questa ritrovata fraternità, significare voce di fede e di speranza per tutti, grandi e piccoli, prepotenti e umili, vinti e vincitori, al di là dei propositi dell'illuminismo.

«Affinchè l'arte dei versi non sia trastullo puerile, ma contribuisca allo scopo indispensabile di tutte le liberali istituzioni, quello cioè di giovare al bene generale ispirando il rispetto alla religione, l'amore alla patria e l'ammirazione per tutto ciò che è veramente grande ed illustre, è necessario che il poeta si giovi delle idee più efficacemente sentite dalla moltitudine contemporanea. I frutti preziosi della poesia non si raccolgono facendole parlare un linguaggio noto soltanto alla classe de' pochi versati negli studi della favola, ed appoggiandola a meraviglie, la credenza delle quali non va più congiunta col nostro vivere sociale. Che se gli egregi antichi fecero argomento dei loro poemi la religione, gli avvenimenti, le opinioni, i costumi, i vizi e le virtù de' Greci e dei Romani, per la stessa ragione sarà dovere dei moderni, volendo essere giusti imitatori di que' sommi ingegni, il rinunciare alle immagini per noi sempre fredde, e sovente ridicole, della spenta mitologia; lo adottare tenacemente il nostro modo di sentire e di credere assai diverso dall'antico; il servirsi insomma come della lingua nostra, così anche delle cose nostre e non dell'altrui per dare importanza d'interesse universale ai componimenti».

Ma s'era un invito alla purezza, era anche un elogio alla semplicità, alla schiettezza delle cose; appunto, pure. La letteratura doveva essere l'immagine del loro concepire vero e semplice, della loro vita vissuta come missione.

I conciliatoristi furono i più aperti negatori di ogni valore a poeti e artisti che sovrapponessero alla vita l'artificio. Dicevano appunto per bocca del Borsieri:

«Non minore meraviglia ci ha recato la lunga difesa fatta dal Baretti in favore del cicisbeismo. Questo abuso venne introdotto in Italia dalla dominazione degli Spagnoli, e si stabilì poscia fortemente a causa del necessario celibato dei secondogeniti, e dell'ozio in cui molti individui consumavano la vita; sdegnandosi la mercatura da quelli di stirpe gentile, e non essendovi belle occasioni per esercitare la milizia. Ora il Baretti pretende invece che i cicisbei, dei quali grazie al cielo si va perdendo la razza, sieno un'emanazione purissima del platonismo trasfusa negli Italiani dal Canzoniere di messer Petrarca, e giù giù gradatamente da molt'altri poeti, sino alla celebre canzone sugli occhi di Madonna del platonicissimo Eustachio Manfredi. Sarà forse vera la asserzione dell'Autore, che le università e le accademie poetiche di sessanta anni fa apprendevano prima di ogni altra cosa alla gioventù, che la bellezza femminile è scala al fattore, e che dalla contemplazione di essa noi dobbiamo sollevarci all'amore della bellezza celeste. Sarà pur vera l'altra asserzione, che i costumi de' cicisbei si conservarono sempre incorrotti e non tinti giammai dalla fosca nebbia de' sensi. Ma la prova addottane dal Baretti cioè la testimonianza de' poeti, non basta ad espugnare la mia incredulità. Quando mai i poeti, che si nutrono di finzioni, hanno potuto essere validi testimonj della verità? Molti di loro sanno per prova di non aver mai cantato la bell'anima della lor donna, senza prima scaldarsi la fantasia colla vista del suo bel corpo».

Era questa una lezione di verità e serietà, consone del resto al loro nobile scopo: rieducare nell'amore e nella realtà. L'uomo nuovo, i primi veri italiani (l'Alfieri e il Foscolo lo furono per ardimento e forza di carattere) sono già delineati in queste pagine; illusi forse, ma generosi sempre. E' qui che s'innestano le funzioni e i compiti del letterato. In questa rinascita egli è posto al centro. Gli si chiede di non essere solo letterato, o di operare solo per la letteratura, ma attraverso di essa creare la nuova fede, guidare l'uomo al suo destino. Il poeta torna quasi ad essere vate: vate di genti come il Foscolo aveva visto Omero nella «Chioma» e poi nei «Sepolcri» e nelle opere critiche, ovunque. Nel «Caffè» s'invoca il letterato, in nome del pubblico bene, perchè uomo di sapere, ora nel «Conciliatore» si guarda al letterato-poeta, in nome del popolo e della patria, perchè uomo di sentire. La letteratura in particolare, più che la cultura (termine più lato preferito nel settecento), è in linea con l'azione. Essa deve preparare gli uomini, come in effetto li preparò, e sorreggerli.

Aldo Vallone

● Si apprende che è in preparazione una storia dell'umanità dalle origini ai tempi moderni, in sei volumi. L'opera sarà pubblicata sotto l'egida dell'UNESCO, che contribuirà con 400 mila dollari alla spesa, preventivata in seicentomila dollari, che è come dire circa 375 milioni di lire. Il lavoro sarà curato da settantacinque studiosi di tutto il mondo ed ha per scopo di «correggere gli errori materiali e di interpretazione» di tutte le storie finora scritte.

Angelica Kauffmann — Ritratto (Napoli, raccolta d'arte dell'istituto «Suor Orsola»)

G. G. BELLI IN U. S. A.

La letteratura americana sul Belli — come l'inglese, e a differenza di quella, ricchissima, tedesca — mi risulta finora pressochè nulla: tre schede e una segnalazione. Tutto quanto ho potuto raccogliere per la completa bibliografia del massimo poeta romanesco, che da lungo tempo, in collaborazione con Giannetto Avanzi, preparo con la «Biblioteca Bibliografica Italica», della Casa Editrice Sansoni, diretta da Marino Parenti.

Alle origini di tale letteratura è una notizia riportata da Emma Detti nella vita di Margaret Fuller Ossoli (Le Monnier 1942), notizia che, qualora potesse avere un riscontro materiale, ci darebbe una rivelazione pari, ai fini della conoscenza del Belli e del suo tempo, alla stessa testimonianza di Gogol, alle preziose annotazioni di Sainte Beuve. Com'è noto, la Fuller, discepola di Emerson, seguace di Mazzini, partecipò eroicamente alla difesa di Roma nel 1849 insieme al marito marchese Giovanni Angelo Ossoli. Caduta la Repubblica e dispersi i difensori, i due credettero bene di partire per le Americhe, ma il veliero *Elizabeth*, sul quale avevano preso imbarco a Livorno, affondò proprio in vista del porto di New York, il 16 luglio 1850. I corpi non furono più ritrovati e le onde restituirono in loro vece una grande quantità del «materiale documentario attentamente raccolto dalla Fuller», del quale facevano parte «perfino alcuni sonetti romaneschi del Belli, che in quegli anni erano stati divulgati in foglietti volanti».

Preziosi documenti della diffusione clandestina dei versi belliani, di cui non ci rimane, ch'io sappia, alcun esemplare, mentre allora, secondo le indagini della Detti, furono recuperati a South Beach quelli appartenenti alla letterata americana, insieme agli altri cimeli, e portati in casa della dolente madre di Margaret. Di lì il materiale passò più tardi nella soffitta dei nipoti dove i topi ne rosero più di un angolo, ed oggi fa parte dei documenti della Fuller depositati presso la Biblioteca dell'Università di Harvard. Splendida notizia che non poteva non polarizzare l'attenzione dei «belliani», senonchè, per quante richieste siano partite in passato dalla dirigenza della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, all'indirizzo di quella Università, nessuna risposta, nessuna conferma o delucidazione alle parole della Detti è mai pervenuta.

Il secondo elemento dei rapporti Belli - Stati Uniti d'America è stato desunto tempo fa, a cura di Angelo Flavio Guidi, dalle memorie di Samuel Finley Breese Morse (*Il Messaggero*, 26 giugno 1939). Episodio sconosciuto e quanto mai interessante che ci mostra il futuro inventore del telegrafo elettro-magnetico (allora soltanto pittore), una sera del 1831, all'Osteria del Gabbione di Via del Lavatore, in artistica fratellanza con Giuseppe Gioachino Belli, Bartolomeo Pinelli, lo scultore inglese John Gibson ed il francese Horace Vernet.

Il terzo, invece, è costituito da una breve nota di recensione al primo volume dell'edizione Morandi, dovuta a C. L. Speranza, della University of the City of New York, e apparsa nel gennaio del 1890 in *Modern Language Notes* di Baltimora. Poche righe che hanno soltanto il pregio di essere state scritte sessant'anni or sono. Lodi incondizionate alla pubblicazione, nella quale *The literary legacy left by the popular poet, as well as the material furnished to the student of the Roman dialect, appears immensely larger and more valuable in this edition than in any of its predecessors*»; solita definizione dell'opera belliana, riguardata sotto il duplice aspetto di continuazione, almeno nello spirito, della satira popolare che prese nome dal torso di Pasquino, e di vivida rappresentazione di quella Roma Papale, la cui caratteristica fisionomia stava così rapidamente disparendo «sotto l'azione della nuova civilizzazione italiana».

L'ultimo anello della troppo breve catena (ultimo fino a pochi giorni fa) è ancora allo stato di pura aspirazione, perchè si riferisce soltanto agli entusiasmi suscitati in Edmund Wilson — eminente critico fatto conoscere proprio su queste colonne da Giuseppe Prezzolini (*Idea*, 17 dicembre 1950) — dalla lettura dei versi belliani.

Ne diede notizia Mario Praz, che in seguito mi ha personalmente informato di aver spedito all'americano i sei volumi del Morandi, dietro amichevole pressione di Wilson, il quale, come ho detto, s'era infervorato del soggetto durante un soggiorno romano.

Tutte qui le tenui tracce della penetrazione belliana in U.S.A., che avrei tanto desiderato ritrovare, magari incrementate, nell'ottimo articolo (pure segnalatomi dal Praz) *G. G. Belli: Roman poet*, scritto da Eleanor Clark per *The Kenyon Review* (Winter 1952), pubblicazione trimestrale del Kenyon College di Gambier, Ohio. Saggio di una ventina di pagine, misurato — dirò subito — conciso, esaurientemente informativo, sereno fin dove lo permetta il non velato compiacimento dell'autrice a chiamare in causa i protagonisti religiosi del poema romanesco, senza, a dire il vero, che ne soffra in maniera irreparabile la serietà della trattazione.

S'intende, però, che, sebbene la Clark affermi che, ad eccezione della Germania, il Belli non è stato mai fatto segno di attenzioni critiche da parte degli stranieri, «*even in Rome only a small group of intellectuals bothers to know his real genius*, ella stessa non tiene alcun conto delle recenti indagini della critica — critica italiana, romana — nei confronti della personalità, della produzione del nostro poeta. Perciò si accontenta di lavorare esclusivamente sui sonetti romaneschi, e bisogna riconoscere che le basta ed avanza per esaminare l'opera del grande romano con non meno amore di un vero «belliano», e, forse, con minore debolezza.

Il nome di Belli *belongs among the greatest in 19. th century literature in Europe*, ella afferma, ed avvalora il suo giudizio accostando a quello, per affinità, gli altri grandi nomi di Swift, di Gogol; e la «sua Roma» e la Roma papale vista da un Daumier, la Roma 1830-1848, conosciuta come la città dei «P»: Papa, preti, principi, puttane, pulci e poveri. Sei P, raccolti e confusi nel meraviglioso, terribile affresco dei sonetti romaneschi, in cui la musa belliana sembra avere svolto con spietato verismo i temi accennati da tempo immemorabile nel blasone popolare, «Fai quel che il prete dice e non quel che il prete fa»: così la saggezza degli umili, ed ecco subito Belli — scrive la Clark — farci vedere i preti *accepting a bribe of a piece of chocolate; going to brothels; having homosexual orgies in a church at night...*». E questo anche se, in ultima analisi, sarà proprio «la saggezza di monsignor Tizzani», amico e confessore del Belli, a salvare i sonetti.

Non si può non riconoscere la straordinaria padronanza del vernacolo acquisita dall'autrice nei suoi pellegrinaggi romani (il saggio verrà incluso tra breve in un volume di *Italian studies*); lo si vede chiaramente dalla sicura interpretazione di certi bisticci dialettali, difficili a volte per gli stessi italiani, pressochè insormontabili per gli stranieri; lo si può facilmente constatare alla lettura di una delle versioni di sonetti, ripetuti inoltre nel testo originale con grafia «alleggerita» e senza errori. Ecco, ad esempio, com'è stato tradotto *Er Miserere de la sittimana Santa* («Tutti l'Ingresi de Piazza de Spagna...»):

> All the English in Piazza di Spagna
> can't talk about anything but what a pleasure it is
> to hear the miserere in St. Peter's
> with not a single instrument accompanying it.
> In fact... in Great Britain
> and in all the other foreign chapels,
> who can say like in Rome on those three nights
> *Miserere mei deo secundum magna*?
> Today they stayed on that *magna* an hour;
> and sung like that, blood of the grape!,
> that *magna* is a word to fall in love with.
> First one musician said it, then two,
> then three, then four; and all the choir finally
> came out with it: *misericordiam tua*.

In uno di quei pellegrinaggi la Clark ha reso omaggio al monumento del poeta, in Trastevere. Ne riporta, tradotta, l'iscrizione, e viene colpita dalla statua in cui il poeta è stato ritratto in cilindro, senza alcun atteggiamento plebeo. Vista da lontano potrebbe sembrare Henry James, ella afferma; ed è questa l'unica allusione ad un americano, fatta eccezione per James Joyce, al quale la Clark accosta il nostro, dichiarando, non so su quali basi, che l'autore di *Finnegans Wake* «greatly admired» l'opera del Belli. Rivelazione che costituisce davvero il più bel dono che la «belliana» americana poteva fare agli ammiratori del grande poeta romanesco, alla stessa memoria di lui.

Livio Jannattoni

● Nelle pubblicazioni del Collegio Ghislieri e dell'associazione ex-alunni, di Pavia è apparso, dopo il volume «Studi Giuridici», un volume di «Studi medico-biologici». La bella pubblicazione è del 1949, ma non ci sembra troppo tardi darne notizia, sia per l'interesse specifico dei numerosi lavori in essa contenuti, sia per il senso di intima solidarietà che conferisce unità sostanziale alla pubblicazione; in essa allievi del Ghislieri, giovani e anziani, si trovano, anzi si ritrovano l'uno accanto all'altro, stretti da vincoli scientifici e da quella parentela spirituale di studi, che il Rettore del Collegio, Aurelio Bernardi, ha saputo sempre vivificare.

Da lavori di anatomia comparata di istochimica, biometria, batteriologia a contributi di clinica fisiologica, neurologica, oculistica, da problemi di endocrinologia e anatomia patologica a questioni di allergia, di termatologia, di fisiologia, è tutta una fervida ed intelligente attività di ricerca scientifica che fa onore al famoso Collegio e ai suoi professori ed alunni.

● Nei prossimi mesi di maggio e giugno p. v., durante lo svolgimento del V Festival degli Amatori del Teatro, saranno allestite, nel Teatro Comunale di Pesaro, la IV Mostra Nazionale di Scenografia e Allestimenti Teatrali ed una Mostra Retrospettiva di Scenotecnica dedicata a Nicola Sabbatini, vissuto nel 1600.

UNA NUOVA RACCOLTA D'ARTE

Dell'Istituto di Magistero femminile «Suor Orsola Benincasa» o, più familiarmente, di «Suor Orsola» si sente parlare da mezzo secolo a Napoli e non soltanto a Napoli, come di una roccaforte serena e fervida dalla quale sono uscite più generazioni di donne d'alta cultura e di chiara esigenza morale, insegnanti coraggiose, libere e moderne, o più semplicemente spose, madri, sorelle custodi d'una ricchezza interiore da donare largamente, nella vita quotidiana, attraverso l'opera e l'esempio.

Inalberato lassù, a metà del Corso, proprio dove più ampio e accogliente si spalanca il golfo, ai nostri piedi, occupa con le aule, le terrazze, i chiostri tutto l'antico convento, costruito nel gusto barocco in una utilizzazione pittoresca della collina che spesso si rivela di sorprendente effetto scenografico.

A specchio d'un silenzioso giardino pensile, sul «Claustro» luminoso, si apre in questi giorni una raccolta d'arte singolare, costituita da una scelta delle opere e degli oggetti della «Fondazione Pagliara» che si intitola al nome di quella eccezionale figura di educatrice che fu la spina dorsale dell'Istituto, e seppe condurlo alla ricca e complessa vita di oggi che comprende tutti gli ordini di studi, dal giardino d'infanzia al Magistero.

Crediamo che questa raccolta d'arte per il suo aspetto caratteristico e per gli scopi a cui è destinata, sia unica in Italia ed anche diversa dalle «Fondazioni» che, all'estero, specialmente in Inghilterra e negli Stati Uniti, sono messe a servizio degli studi artistici o delle Accademie di Belle Arti.

Essa infatti, così com'è ordinata, dovrà servire di vivo e vario commento ai corsi di Storia dell'Arte dell'Istituto, per la formazione del gusto delle giovani allieve: un compito, come si vede, che risponde ad una intima necessità dello spirito e che potrà concludere efficacemente la preparazione universitaria e, in genere, culturale, delle allieve.

Le celle di quello che fu l'antico convento, s'aprono sopra il «Claustro» una dietro l'altra e sono sufficientemente ampie (secondo il gusto seicentesco) per contenere, ciascuna, un certo numero di quadri, di mobili e di oggetti vari, trasformate in vivente mostra del gusto italiano a costituire il campo sperimentale più adatto per l'insegnamento artistico, troppo spesso, in generale, fondato sulle riproduzioni delle opere d'arte e sulla esperienza critica tratta dai libri, per non aver bisogno, quasi quotidianamente, del commento diretto degli originali.

Nè si pensi che in questa raccolta si sia voluto esporre soltanto un saggio di capolavori: dove questi erano rintracciabili, sono stati messi in mostra con tutti gli onori; ma la singolare collezione d'arte ha soprattutto carattere didattico, nella ricerca di quell'«ambientamento» nel tempo del quale se le maggiori opere d'arte possono fare a meno, per la loro universalità, tutta l'arte comunque vive, in quanto documento di cultura e di gusto estetico.

●

Il primo ad iniziare il lavoro di cernita e di ordinamento della raccolta in un senso che diremmo «umanistico» fu Sergio Ortolani, scrittore e critico di arte dei più colti e sensibili, la cui scomparsa dolorosa ha così profondamente colpito maestri, colleghi e allievi: egli aveva posto mano alla difficile e gravosa selezione delle opere e degli oggetti, traendoli di mano in mano dal folto materiale della donazione Pagliara, messo insieme, con animo generoso di amatore e di ricercatore appassionato da Rocco Pagliara, scrittore vivacissimo e penetrante, critico battagliero e soprattutto cultore di musica, direttore per tanti anni del Conservatorio di S. Pietro a Majella. Quando egli si spense nel 1914, Roberto Bracco, lo definiva in un ultimo saluto: «Uno dei più puri, dei più nobili, dei più benemeriti, dei più preziosi cittadini napoletani».

L'ordinamento della importante e tipica collezione, continuato nel concetto che ne ebbe l'Ortolani, ha sempre tenuto conto che il raccolto ed intimo museo avrebbe dovuto essere visitato e studiato soprattutto dalle insegnanti e dalle allieve dell'Istituto, ed ecco, allora, attorno al quadro più prezioso della collezione, una tavoletta giovanile del Greco, con le «Stimmate di S. Francesco» firmata e dedicata a Monsignor degli Oddi, quadri manieristici dell'ultimo Cinquecento, mobili toscani e bolognesi, ceramiche del tempo. Il quadretto mirabile del Greco (che sarà illustrato a parte, criticamente) ha una sua storia assai interessante: basti dire che il pittore Ignazio Zuloaga, uno dei primi a rivalutare l'arte del Theotocopuli, scriveva nel 1913 al proprietario: «J'aurais bien voulu acheter ce tableau pour ma collection..... Ah! si vous aviez été amateur de peinture moderne (je veux dire de celle de Zuloaga) alors je crois que l'on aurait pu s'arranger». Ma Rocco Pagliara, per quanto amico del pittore spagnolo, come dei maggiori artisti del suo tempo, teneva molto al suo piccolo, preziosissimo Greco e a questo suo tenace amore si deve se oggi possiamo ammirarlo proprio nella prima saletta della raccolta intitolata al suo nome.

Nella stessa saletta è importante un frammento di tavola cinquecentesca, certo appartenente ad una grande pala d'altare, dove figurano i vivacissimi ritratti del Pontefice Paolo III, di Carlo V, di Filippo II, opera singolare per l'iconografia dei personaggi, che appaiono dipinti con grande finezza e acuta caratterizzazione.

Splende nell'ambiente che ospita le opere del Sei e Settecento napoletano il bellissimo quadro di B. Cavallino con «Ester e Assuero» noto alla critica fin dal 1917, quando fu pubblicato nella «Rassegna d'Arte» ma, accanto, ecco i bei mobili intagliati, i vetri soffiati, i piatti dei fratelli Grue e, più oltre, bozzetti di Luca Giordano, Solimena.

●

Campeggia dalla parete d'una saletta successiva il grande ritratto di Giorgio IV d'Inghilterra, capolavoro del Lawrence, e accanto, miniature, ventagli, merletti e gioielli. Da una vetrina, come una lirica agreste ci parla l'intima grazia d'un piccolo paesaggio di Corot, dipinto nel suo periodo maturo, in accordi aurei e grigi, toccato con felice levità di tratto: ma, prima, c'era da ammirare un gruppo di nature morte del Maltese e, lì presso, in una stanza dedicata ai pittori di fiori del Sei e Settecento, delle rose bellissime di Mario de' Fiori.

Soprattutto ricca è la collezione di ritratti, molti della corte napoletana, anche di pittori settentrionali e stranieri, di Raffaello Mengs, per esempio, e di Angelica Kauffmann, che è presente con un suggestivo busto femminile dal grande scollo pieghettato.

Immagino che le giovani allieve, nello scegliere argomenti di esercitazione e di studio nel campo storico-artistico, si soffermeranno soprattutto davanti alle vetrine che contengono miniature, oreficerie, ventagli, merletti del Settecento e del primo Ottocento: e qui, anzi, che la raccolta Pagliara si distingue dalle altre del genere, perchè questo mondo, per così dire, «minore» è ricco e singolare nella qualità e nella varietà del gusto; vi sono ventagli neoclassici in bianco e oro che volentieri immaginiamo nel guardaroba di Paolina Borghese, altri in merletto nero degni di essere dipinti da Goya tra le pallide dita d'una dama spagnola.

Nella vetrina che contiene una scelta delle migliori miniature del Settecento e dell'Ottocento, hanno particolare spicco i ritratti degli ammiragli inglesi, dipinti da Reinolds; ma sono anche delicate e piene di carattere alcune miniature neoclassiche francesi che ricordano la maniera di David e le altre del periodo romantico.

Qui, per ora, s'arresta l'attuale presentazione delle opere d'arte e d'arredamento: ma sappiamo che si sta lavorando attorno al vasto materiale della donazione per trarne quadri e mobili per altre sale ancora.

Una di queste conterrà dipinti, sculture e disegni dell'Ottocento napoletano e soprattutto quelle opere che gli stessi artisti, amici di Rocco Pagliara, gli donarono.

Vi sono pastelli e bozzetti di Morelli, Dalbon, Michetti, Casciaro, disegni e piccoli bronzi di Vincenzo Gemito, ricordo vivente della ricchezza intellettuale della Napoli ottocentesca.

Ma molte sorprese potrà riserbare un folto gruppo di disegni antichi, ancora da studiare, e di stampe del seicento, spesso, da quel che si può intravedere, esemplari poco comuni e prime tirature di Ribera, Rembrandt, Goya. Tutto un mondo, in somma, che verrà posto per intiero a servizio della cultura, affinchè sia ancora una volta provato attraverso l'educazione dei giovani che l'arte è sommo piacere, ma soprattutto affinamento del gusto e arricchimento dello spirito.

Valerio Mariani

Napoli – Frammento di pala d'altare con Paolo III, Carlo V, Filippo II (Raccolta dell'Istituto «Suor Orsola»)

C. Corot – Paesaggio (Napoli – Raccolta dell'Istituto «Suor Orsola»)

RICORDO DI KNUT HAMSUN

Conobbi Knut Pedersen (Hamsun è uno pseudonimo) a Montreux, in Isvizzera, molto prima della guerra. Questo grande vecchio aveva in comune con gli spettacoli della natura, il fascino di un'indomabile potenza. Vicino a lui ci si sentiva in presenza di una forza domata per volontà, ma che all'occasione poteva diventare violenza. La sua cortesia, direi anzi la sua benevola attenzione, l'interesse che dimostrava parlando, erano di una cordialità fraterna, ma i suoi occhi taglienti e scintillanti, la sua bocca ferma, i suoi gesti misurati, talvolta inaspettatamente felini, facevano pensare a un leone in riposo, momentaneamente addomesticato, ma capace di balzi improvvisi. Mi parlò della sua terra; era nato a Lom, nella valle Gudbrandsdalen, nella provincia di Oslo: in quella stretta fenditura di roccia, su cui incombono due catene di monti scoscesi, in quella zona selvaggia, spopolata, dove ancora sopravvive l'antica coltura autoctona, anteriore all'invasione danese. Egli era nato da famiglia di poveri contadini ed era stato destinato a fare il calzolaio. Ma la sua natura lo portava a sognare, a scrivere, a dar forma poetica ai fantasmi della mente, a narrare le vicende vissute e sofferte, a dire le aspirazioni della sua anima e della sua gente; a sfogar il troppo pieno del cuore. Sì perchè — mi disse — ho sempre cercato qualche cosa che mi appagasse: prima lottai per vivere, poi per farmi luce, ma ogni volta per trovare un possibile accordo interiore, un perfezionamento, una pace. Non mi fu mai possibile, perchè l'uomo è egoista, il denaro è sporco e l'amore è crudele. Per Knut H. l'esame e la valutazione delle proprie possibilità furono la fonte essenziale, il motivo dominante di ogni sua creazione. Il mondo di fuori non era che un insieme di stimoli, di pungoli, di assilli per la natura istintiva che viveva e che si esprimeva dentro di lui. La contemplazione della natura così nordica, cede il posto in H. all'indagine intima attraverso la descrizione ardente, dolorosa, spesso tragica degli impeti primordiali, delle passioni elementari. La sua vera autobiografia è il romanzo «La Fame». Questo libro fu pubblicato nel 1890 dopo il suo ritorno dall'America, dove si era recato per raggiungere un fratello maggiore, arruolandosi come fuochista su una nave mercantile, mercè una raccomandazione di Biornson Biornstjerne, che aveva notato le eccezionali disposizioni artistiche del giovane Knut quando questi era alle prime armi collaborando in un giornale di provincia con articoli che gli venivano compensati cinque corone l'uno (!)

Prima di accingersi a scrivere «Fame» era tornato dall'America molto malato; Hamsun si recò dal direttore di un giornale e gli offrì il suo lavoro in questi termini: — Ho provato le torture della fame. Volete che ve le descriva? — Ma il romanzo più che un'autobiografia è una documentata, impressionante narrazione dei vari gradi di sofferenza attraverso i quali l'intellettuale è costretto a passare per mancanza di mezzi. In questo senso il romanzo è una confessione e una battaglia ed ha valore universale. Tutti gli episodi qui sono realmente vissuti da Hamsun e da milioni di altri come lui ed è evidente lo sforzo che operano le facoltà inventive per non sovrapporsi alla folla dei ricordi di miseria e di dolore fisico e morale che tormentarono la mente e il cuore del narratore. Un altro romanzo che ancor più efficacemente caratterizza la arte personalissima di Hamsun è «Misteri» pubblicato nel 1892. Il protagonista di «Misteri» Nagel, è l'incarnazione del tormento d'amore; egli per vari segni ricorda l'eroe della «Fame», come più tardi ricorderà Thomas Glahn e Johannes Möller, gli eroi di «Pan» e di «Vittoria», due romanzi pubblicati rispettivamente nel 1894 e nel 1899. Nagel, Thomas e Johannes, è stato giustamente osservato, sono lo stesso personaggio visto sotto una luce differente. Dire che Hamsun è uno straordinario pittore e poeta dell'amore significa non dire nulla: tutte le letterature del mondo si aggirano intorno a questo sentimento; ma per Hamsun l'amore costituisce l'atmosfera fuori della quale egli non può respirare; dell'infinita e varia psicologia dell'amore egli ha voluto particolarmente trattare quella del tormento, perchè l'amore — egli lo ripete in ogni occasione — è crudele come il dolore, è il padrone del mondo e tutte le strade dove esso passa sono piene di fiori e di sangue. Il ritornello di Hamsun è questo: che non si può mai raggiungere ciò che si desidera e che si sogna, poichè nel campo sociale gli uomini si combattono senza quartiere invece di unirsi il più fraternamente possibile, e nel campo morale l'uomo non trova mai l'essere che lo completa; se l'ha trovato lo perde e dopo, anche vivendo fisicamente, continua a vivere con l'anima morta. Tutti i suoi libri, quindi, se pur artisticamente riusciti, talvolta veri capolavori, danno un senso d'irrimediabile tristezza, del mare senza sponda.

Hamsun sentì e intuì, con la sua prodigiosa sensibilità, le tendenze artistiche e letterarie del suo tempo e dei paesi nei quali visse, ma in ogni suo lavoro fu sempre Hamsun cioè il cantore disperato della sua vita. Si occupò anche di teatro: nacque così la Trilogia (Alle porte del regno, Giuoco della vita, Tramonto) tra il 1895 e 1898, che sono opere notevoli. Nel novecento scrisse altri romanzi: «Sotto le stelle d'autunno», «L'ultima gioia», «La selva incatenata», «Vita di battaglia», ma tutti inferiori ai primi, soprattutto a «Pan» ed a «Fame». Nel 1917 pubblicò «I Germogli della terra» intrisi di un commovente lirismo, forse il più bel poema dei campi dei tempi moderni che gli meritò il premio Nobel e poi il «Vagabondo» nel quale ritorna il leit-motiv della «Fame».

Dopo cominciò la tragedia dell'uomo, il dramma che la patria che non seppe perdonargli e che avvolse di silenzio gli ultimi anni della sua vita.

Durante l'occupazione tedesca egli fu per il Quisling: il più grande scrittore nazionale aveva optato per il nemico. Il fatto risultò inspiegabile e atroce e, benchè la nordica calma lo sapesse dominario, benchè i compatrioti continuassero ad ammirare l'artista, l'uomo venne completamente ignorato. Nessuno trovò una plausibile spiegazione all'apparente tradimento. Dico apparente, perchè la sua vita e la sua opera, ambedue profondamente compenetrate dall'amore della sua terra, da un quasi esasperato individualismo e dalla ricerca del proprio e dell'altrui perfezionamento, sono in stridente contrasto con il suo ultimo atteggiamento politico.

Forse la sua anima sensibilissima, non resse all'orrore di questa guerra, la più cattiva che mai sia stata combattuta nel mondo, e ne rimase ottenebrato; forse egli s'illuse; dopo aver sempre cercato una nuova forma sociale che desse all'umanità un po' di pace, egli s'illuse di trovarla in un ordine nuovo che invece risultò negatore proprio di quegli ideali per i quali egli aveva tanto lottato. E i suoi ultimi anni devono essere stati una continua e spaventosa agonia morale. Non lo sapremo mai. Il grande vecchio nella sua inaccessibile fattoria, circondata — dicono — da un triplice sbarramento, con feroci molossi e segnali d'allarme, perchè nessuno potesse turbare la sua tranquillità ed il suo idillio con la natura, forse difendeva invece il disastro della sua anima e,

come il leone ferito, si era rinchiuso e nascosto perchè nessuno assistesse al completo fallimento di tutto ciò che gli era stata ragione precipua di vita.

E quando la morte pietosa e definitiva abbassa il sipario su tali drammi, i più desolati perchè sono quelli di una fede perduta, agli uomini che rimangono e che non sanno, altro non resta che ricordare gli sprazzi di luce che essi suscitarono, luce ancor più bella, per le fitte zone d'ombra da cui furono avvolti.

E. Durini

● L'illustre ceramologo Gaetano Ballardini, fondatore e direttore del Museo e dell'Istituto d'Arte per la ceramica di Faenza, ha accettato la presidenza onoraria della X Mostra Concorso che si terrà a Faenza dal 29 giugno al 13 luglio.

La somma di L. 200.000 è stata messa a disposizione del Comitato dal Monte di Pegno e Cassa di Risparmio di Faenza perchè sia destinata all'opera migliore di produzione faentina.

NOVITÀ IN LIBRERIA

« PREGHIERA DI PRIMO INVERNO »

Chi conosce la lirica di Adriano Grande, dalle ormai lontane *Avventure* al recente *Fuoco bianco*, sa bene che il suo accento inconfondibile, la sua ragione vitale sono da ricercarsi non tanto in vistosi apporti d'ordine tecnico-formale e in suggestive ricerche di linguaggio, quanto in quella sua segreta, affettuosa vocazione a illuminare nel verso — a chiarezza di sé, e quasi a difendersi e a consolarsi dal suo destino — il ritmo e il senso del proprio esistere (come già agli inizi di quella poesia il Gargiulo aveva inteso, sottolineandone, fra l'altro, il carattere istintivo): per questo nelle diverse sillogi, che costituiscono le tappe del suo itinerario poetico, della sua « storia », è dato ritrovare, ad un esame retrospettivo, un carattere di necessità e di coerenza che ha dell'esemplare; e singolarmente colpisce quell'ansia perenne di scavo nelle ragioni più profonde del proprio essere e del proprio vivere che, al di là di una trepida, delicata sensibilità paesistica, volta spesso a incarnare in figura di mito, le aeree prospettive del ricordo e del rimpianto, riscatta la sua ispirazione equilibrando nell'*eidos*, lucidamente e desolatamente sereno, il *pathos* dell'« esilio ». Il centro genetico della poesia di Grande è in questo assillante e logorante squilibrio tra l'anelito tormentoso dell'anima e il piano del grigio presente, servo della necessità, tra la dolente rinuncia quotidiana e uno slancio inesauribile e disperato verso quei mondi preclusi (« Ormai che ho rinunciato / da tanto tempo alla felicità torna tu almeno, musica, / consolazione, in questo desolato / roveto a dar colore / all'erbe secche, agli aridi cespugli » *Fuoco bianco*): la poesia nasce appunto come riscatto e compensazione di quello squilibrio, e il canto si illumina in un senso di distacco che non è ancora liberazione e fuga dalla tristezza, ma equilibramento e rasserenamento, quando l'angoscia contemplata si levifica e la lacrima si illumina. E' appunto in questa direzione che può e deve orientarsi la lettura di questa recentissima *Preghiera di primo inverno* (Ubaldini, Roma) — che ebbe a Taormina il meritato riconoscimento di un premio — dove sembrano concentrarsi e illimpidirsi, nella chiusa e musicale eleganza del sonetto — che dà a quest'opera anche una unità di struttura espressiva — i motivi, i temi, i succhi dominanti nella poesia di Grande.

L'operetta, suddivisa, quasi a scandire i due tempi ideali di una interiore vicenda, in due gruppi di dodici sonetti, « Autunno » e « Inverno », rappresenta come il sapido frutto di una lunga e intensa stagione di poesia: anche qui affiora, come già in precedenti raccolte, l'intenzione segreta del simbolo, che non si genera tuttavia da un lavoro a freddo, aridamente cerebralistico, ma per il bisogno — che è insieme conforto — di incarnare in luce di paesaggio e armonia di linee, figure, accordi, una segreta rispondenza tra senso dell'uomo e senso della natura e del mondo, tra materia cosmica e sostanza spirituale (si è fatto il nome, per indicare in Grande una traccia di ideali genealogie, di Poe, e tra i nostri contemporanei, di Saba, ma non sarebbe forse infruttuoso risalire, per ciò che riguarda significato e aspetti di « corrispondenza », a Baudelaire e al nostro Tommaseo) né la predilezione per questo mitico « trasporre » oggetti e occasioni in raccordi metaforici — fuori dal clima vertiginoso dell'analogia multipla, del contatto eidetico fulminante — spegne la cordialità comunicante del tono e fa aspra la vena melodica (e solo qualche volta si potrà notare qualche durezza o insistenza nello sviluppo strutturale dell'immagine-simbolo): ci sarebbe se mai da osservare che lo schema metrico, conciso e ascendente, in cui l'intuizione lirica si modula, ravviva lo scatto e rende più fusa e fervida la tensione.

Sarà anche opportuno far notare come questa misurata e conclusa silloge non sia una affrettata costruzione « ex novo », ma un approfondito e meditato arricchimento di un precedente nucleo, presente già in *Strada al mare* (1943): i sette sonetti di « Gioco chiuso ». Non tutti quei sette, del resto, sono stati ripresi (così è stato felicemente scartato « *Memento* », in cui il tono gnomico, innestato a un'aura quasi popolaresca di stornello dava a volte l'impressione, per talune brusche inserzioni riflessive, di sfocato, di artificioso. Interessante può anche risultare un confronto puntuale tra altri componimenti — come *Spada* e *l'Orsa* — in cui si notano, dalla prima alla seconda redazione, alcune varianti notevoli (più proprio sarebbe anzi parlare di variazioni) a indicare uno sviluppo d'ordine interno e non già puramente formale. Ecco il sonetto « *L'orsa* nella sua primitiva stesura di « Strada al mare »: « Solo, nella bufera a lei mi volgo / come si volge all'Orsa il navigante. / Chiudo gli orecchi al rombo. Non mi dolgo / del suo tacer che la fa più distante ». / Non è più lei, quella che la tremante / solitudine elegge sopra il volgo / delle apparenze. E' una traccia brillante / che nel cielo coperto a un tratto io colgo. / Altri, per me, soffre tutte che aduna / tristezze il mondo dentro umane scorze: / io non ne ho pena, chiuso solo in una. / Sono tra quelli che inseguon la luna; / ella va per vie certe. Ed io le forze / nascoste, prego che le dian fortuna ». La nuova silloge ci presenta invece un testo così variato: « Solo nella bufera a Te mi volgo / come si volge all'Orsa il navigante. / Chiudo gli orecchi al rombo. Non mi dolgo / del Tuo tacer che Ti fa più distante. / Nome non hai, mentre la mia tremante / solitudine s'erge sopra il volgo / delle apparenze. Sei la rutilante / certezza, che nel cielo a tratti io colgo. / Soffrivo, un tempo, per tutte che aduna / tristezze il mondo dentro umane scorze; or non ne ho pena, chiuso solo in una. / Son tra quelli che inseguon la luna; / altri va per vie certe. Le tue forze / nascoste, prego che mi dian fortuna ».

Il carattere di questa nota non ci consente di insistere su questi raffronti o di svilupparli in analisi dettagliate: ci basti di avere indicato alla critica una ricerca da approfondire. Riascoltando un richiamo drammaticamente vivo nell'inquietudine del suo spirito Grande ha potuto ora rivedere e rileggere in altra luce le fantasie e i sogni che il suo estro di poeta gli aveva in altro tempo suggerito. Ne parleremo dunque, per questa « preghiera » di una vera e propria conversione e di appello mistico: il nodo della questione è piuttosto nel fatto che Grande abbia superato la « negazione » e il senso del suo esilio, sul cammino stesso della sua poesia, come per una grazia discreta offerta alla sua vicenda umana, così intrisa d'amore, così intristita dalla coscienza del suo dissidio (« Non ha requie chi ama il proprio male », aveva scritto in *Fuoco bianco*). Nel dolore Grande aveva indicato il divino fermento che illumina, la genesi d'ogni meraviglia, d'ogni stupore; nel dolore, rasserenato nell'attesa e nella speranza d'Iddio, sembra ora trovare la sua pace. « Basta un fiore a colmare una giornata »: era il verso d'inizio di una sua poesia ma poteva costituire il sugo della sua poetica e anche un'avvio di preghiera. *La Via* è in realtà, oltre che uno dei sonetti più belli, come la conclusione di un lungo, tormentato colloquio terreno: in cui l'A. alla fine, solleva il suo credo d'artista a un atto di fede: mitica e mistica trasposizione: « Vorrei sparire in Te. Sono lontano / dalla Tua via, più assai che dalle stelle / l'onda del mare. Nelle cose belle / Ti riconosco: in me Ti cerco invano. / Però non sempre: se un dolor m'accascia / o la stanchezza, ecco che Tu mi doni / un elisire di pensieri buoni / e l'umiltà che supera ogni ambascia. Questa, è la via. L'onda che attorno scorre / altre creature ora con sè trascina / a me legate, che salvar m'è caro. / E ciò, Signore, a Te mi rende avaro / anche se già traluce la mattina / che ogni mio bene Ti vorrò posporre ».

Con un linguaggio di familiare levità e freschezza, in un tono colloquiale, aperto e schietto (ne occorrerà insistere sul plastico vigore e la serrata grazia del giro strofico) Grande, con un accento che sembra quasi volersi liberare da ogni grumosa e opaca terrestrità (e al modulo dell'epigrafe, calmo e affettuoso, con cui concludeva *Fuoco bianco* sottentra ora quello della confessione, del monologo interiore, passionato e distaccato ad un tempo) ha illuminato la sua storia: animando sulla trasparenza del tessuto autobiografico la trama della sua geografia spirituale, egli ha così, per una *religio* non solamente poetica, universalizzato la sua arte, facendo della parola non già illustrazione o notizia ma la proiezione trasfigurante e liberatrice della sua avventura d'uomo. In questa *Preghiera* già vive, oltre il valore puntuale delle occasioni, della lettera, il mito del suo spirito.

Alberto Frattini

POESIA DI BIAGIA MARNITI

Biagia Marniti, segnalata in molti concorsi di poesia, già accolta nell'Antologia dei « Poeti scelti » curata da Ungaretti per Mondadori in occasione del premio Saint Vincent 1948, e poi nelle due Antologie della « Meridiana », riunisce ora i suoi versi in una delle lussuose edizioni d'arte di Garibaldo Marussi, con disegni di Omiccioli: *Nero amore Rosso amore*, (Fiumara, Milano 1951).

L'amore, nella sua accezione più segretamente torturata e vibrante, è il motivo prevalente della sua poesia, e la sollecitazione più insistente e sconvolta: *Amore, pazza attesa, fosso lume in sei.*

Nonostante le eleganti reminiscenze saffiche e la predilezione per certi spunti che possono riportarsi al mondo poetico di Sibilla Aleramo, la Marniti sembra aver ottenuto i suoi risultati più convincenti e più fedeli ai richiami genuini dell'anima, quando ha saputo indirizzare la sua ricerca espressiva in questo senso preciso: puntualizzare le sensazioni e i moti dell'amore attraverso le immagini della natura, cercando così una interiore consonanza lirica fra le parvenze del mondo fenomenico e la propria esperienza emotiva.

E' proprio questo spontaneo amore-natura che ha garantito alla Marniti un più ampio e suggestivo dinamismo stilistico e le ha consentito di cogliere i fatti d'amore con penetrante immediatezza. Per fare qualche esempio: *E se sospingi alla deriva, sono il tuo ulivo.* Oppure: *Il mio ricordo è fredda luna.* E altrove ella cerca una sua raffigurazione in un *usignolo di verde pino.*

Ma là dove l'atmosfera amorosa si fa più carica di accaldata passionalità e la poetessa, quasi non più soddisfatta di quella felice immediatezza, è tentata di approfondirla ulteriormente, di renderla lancinante, cercando con esasperato abbandono una concretezza più cruda ed incisiva, allora la sua scrittura si fa subito opaca per lo sforzo eccessivo e risente di certi allucinati disgusti del Baudelaire: *Cancrenoso è il tuo cuore inaridito.* Oppure: *Il tuo cuore è biscia uccisa.* Ancora: *Fuori uscirono i vermi aggrappati a spighe — gli occhi bruciarono in aperte piaghe.*

Non dunque in questi accenti bisogna identificare le prove migliori della Marniti, ma piuttosto nei suoi dolorosi ripiegamenti sulle ansie del cuore, che è *muto graffito*; bisogna cercarle nella pena bruciante della lontananza, o infine in certi momenti in cui la voluttà si allegerisce in spaziosi silenzi: *non ha più suono la terra, nè segno il cielo.*

L'immutabile e delirante alternativa fra l'odio e l'amore, che fu già di Catullo, qui ritorna con un finale di limpida effusione: *Odio e amore fanno battaglia / E nel tempo che con lento sguardo declina / Affondo senza morire. / Segata mi hai alle radici / E io volevo salire salire.*

Nella presente raccolta di Biagia Marniti figura anche un gruppo di liriche intitolato *Questa terra*, dove gli aspetti della natura predominano quasi avulsi dal loro equivalente amoroso: crepuscolo, luna, autunno, alberi, pioggia, terra, sole, canti, frutti. Ma qui ci pare che quell'interiore consonanza lirica di cui abbiamo parlato in principio si spezzi per intrinseca debolezza d'ispirazione: l'adesione della poetessa ai cieli e ai paesaggi è soltanto parziale e accade allora che la natura risulti descritta, forse anche sentita, ma raramente commossa e poetica.

Converrà allora lasciare questi componimenti, riaprire quelli che testimoniano una più sicura vitalità.

Tra questi ricorderemo *Solitudine senza silenzio*, una delle liriche più intense, sia per la ricchezza delle notazioni, sia per un clima di mortale distacco in cui sopravvivono ebbre trepidazioni d'amore.

Ricorderemo, benchè esclusa dalla raccolta perchè già pubblicata da Mondadori, il purificato *Canto di fanciulla*, ove i sensi erotici hanno un respiro stupito e sommesso, sfumano in vivaci delicatezze: *Come la saltellante acqua del greto, / Il cuor s'allegra e trema, / Quando la mia pupilla indugia / Sul tuo bianco viso, biondo pastore..., Zufolando viene il vento / ... Tu sei nell'ombra, / più dolce di neve è la tua mano.*

Mario Petrucciani

● Uno studioso anglosassone, Francis Steegmuller, attraverso lettere, diari, appunti dell'artista, della madre e della Louise Colet, ha ricostruito la vita di Gustavo Flaubert, negli anni che vanno dal viaggio in Italia a « Madame Bovary ».

Ne è nato un romanzo biografico dal titolo « La vita tormentata di Gustavo Flaubert » che è uscito ora per la Casa Editrice Rizzoli.

Il quarto volume della collana dei « Classici latini » della U.T.E.T. è dedicato a Cesare: esso presenta « I commentari » in una nuova traduzione curata da **Raffaele Ciaffi**.

Il volume contiene, oltre ai Commentari sulla guerra gallica e sulla guerra civile, anche quelli sulle guerre alessandrina, africana e spagnola che furono portate a termine dai luogotenenti di Cesare, e in specie da Irzio, sugli appunti del generale.

« L'HOMME RÉVOLTÉ » DI CAMUS

E' inevitabile che ogni crisi travolga soprattutto la figura morale dell'uomo, dacchè la crisi, nel suo slancio, finisce per investire tutti i gesti, siano essi di fede, di conoscenza o di contatto.

L'esistenzialismo per il fatto stesso che tormentosamente spia la pena dell'esistenza nel suo sfaldamento, dimostra come la crisi nihilistica, sorta con la guerra, sia « morale » più di tutte le precedenti: il termine stesso *esistenza* presupponendo una valutazione morale.

Nello sforzo di denunciare ogni viltà della volizione, squalificata quasi dalle sconfitte che le infligge il potere irrazionale della psiche, s'è spezzata la unità dell'uomo. Camus, che in opere narrative e critiche aveva puntualizzato con precisa e spietata chiarezza il comportamento dell'uomo in questo disfacimento, tenta ora, ne *L'Homme révolté* (N.R.F., Paris 1951) di ricomporre la fisionomia umana movendo dalla considerazione che la vita e la struttura del mondo sono immutabili nel presente e che noi abbiamo il dovere di coordinare una igiene spirituale in quest'aria addensata dal terrore, se vogliamo effettivamente provare un superamento. Dobbiamo soprattutto combattere quel materialismo contemporaneo che finge di rispondere a tutte le interrogazioni e che nell'attesa di un avvenire di perfetta giustizia cede oggi all'assassinio più sistematico.

Ma Camus rimprovera anche il « cristianesimo storico che ha risposto alla protesta contro il male con l'annuncio del regno, della vita eterna » e che, per i suggerimenti della speranza, indispensabile alla fede, ha tollerato ingiustizie e terrori. Ciò riferito, abbiamo impostato il nucleo generatore di questo libro, che è radicato fondamentalmente nella nozione di giustizia. Una giustizia tuttavia nel senso etico assoluto e che penetra dunque nei minimi centri dell'uomo per impedirgli di tollerare qualsiasi torto per l'avvento di un remoto eden.

La parte della giustizia nell'uomo in rivolta (dell'uomo, appunto in cerca di essa) è oltretutto estrema conseguenza, in sede speculativa, di quella ripugnanza che Camus ha da giovanissimo sperimentata per la pena capitale — per la violenza cioè giustificata dalla legge.

Tutti ricordano la lunga, sofferta confessione di Tarrou nelle pagine conclusive della *Peste*, dov'egli narra come un giorno scoprì che suo padre, avvocato generale, usciva di casa spesso prima dell'alba per assistere all'esecuzione dei giustiziati. Da allora egli cominciò a ragionare sulla vita, e suo scopo divenne di combattere la condanna a morte. Però, a fianco di coloro che come lui lottavano per una giustizia, scoprì che questa ribellione portava a eccidi più vasti e a fucilazioni più ingiuste ancora.

Argomenti, questi, affidati da Camus ad un personaggio, ma facilmente attribuibili all'autore stesso, che li ha trattati, subito dopo la liberazione, in una serie di articoli sotto il motto « Nè vittime nè boia ». Quest'interrogazione ritorna ne *L'Homme révolté* e se non con maggiore chiarezza, con la abituale ostinazione: attraverso episodi, eroi e famose vittime degli ultimi due secoli, egli cerca di rintracciare la condotta che ha guidato alla crisi di oggi.

In verità l'assillo di Camus non è quello di ribellarsi ciecamente all'ordine istituito bensì quello della giustizia nella sua estrema impostazione: se, cioè, vi è alcuna giustificazione della morte (considerata beninteso fuori della fede cristiana).

Il fatto stesso di scartare la tentazione di suicidio e deliberatamente accettare la vita, implica il rispetto della vita, non solo propria ma anche altrui. Resta dunque inammissibile l'omicidio. Spingendo però oltre il gioco, Camus ricorda Ivan Karamazoff che si ribella alla fede rifiutando la salvazione e la vita eterna per non accettare il male che la fede insegna a sopportare, e l'ingiustizia cui essa si rassegna. Sicchè Camus non ci sorprende più quando constata che l'uomo di oggi reclama la giustizia piuttosto che la carità, col pretesto che la carità è un lusso e che prima di essa urge la giustizia.

Passando dalla critica del mondo della fede e della grazia a quello della rivolta e della giustizia, Camus appare altrettanto disorientato e riconosce che lo storicismo conduce irrimediabilmente al nihilismo.

Nel mondo fondato sull'esclusivo storicismo domina la rivolta e la rivoluzione. Mentre però la rivoluzione prepara un mutamento definitivo, la rivolta si rivela assurda poichè non può spostare la direzione degli eventi, e lascia il ribelle spossato e vinto. Tuttavia « se la nostra storia è il nostro inferno, non sapremmo volgere altrove il capo. Quest'orrore non può essere eluso, ma assunto per essere superato, proprio da quelli che l'hanno vissuto nella lucidità, non da coloro che, avendolo provocato, si credono nel diritto di pronunciarne il giudizio ».

Affermazioni azzardate, riassunti prolissi e risaputi di storia, episodi significativi, insomma trecento pagine di discorsi potrebbero essere riscattati dall'ultimo capitolo, « La pensée de midi », che, se non è proprio uno slancio nel futuro e un superamento della crisi, segna comunque uno sforzo per tale superamento.

Tuttavia Camus, che in precedenza aveva affermato essere « allo spirito due universi possibili: quello del sacro, (o, per parlare il linguaggio cristiano, della grazia) e quello della ribellione », trovandosi ora innanzi ad una scelta tra « grazia e storia, Dio e spada » si rivela elusivo. Se accetta dunque la ribellione è piuttosto per ostinata insistenza in quanto egli ha già rifiutato sia il materialismo contemporaneo che il cristianesimo storico, ambedue fondati sulla fede nel futuro. Eppure egli conclude che « in fondo a questa tenebra, una luce è inevitabile; noi la presentiamo già e non abbiamo che da lottare per farla esistere. Di là dal nihilismo, noi tutti, tra le rovine, prepariamo una rinascita ». Profezia che, venendo ultima, annulla logicamente ogni critica portata sia al cristianesimo che al materialismo, e che tenta una speranza facilmente attribuibile al cristianesimo o al materialismo.

Mario S. Vitti

« L'ERBA CANTA »

Doris Lessing è nata in Persia nel 1919. Trasferitasi a cinque anni nella Rodesia del sud, vi ha trascorso l'infanzia, e terminati gli studi ha esercitato vari mestieri per guadagnarsi la vita, fra cui la telefonista e la stenodattilografa. Ora vive in Inghilterra. « The grass is singing » è il suo primo romanzo.

Queste le notizie, in un certo senso essenziali, che abbiamo voluto premettere alla nostra breve nota, perchè ci sembrava una scoperta negligenza trascurarle, tenuto conto dell'argomento, dell'ambiente, e dei personaggi del romanzo.

La semplice trama di « L'erba canta », tutta affidata, con un sapore tra l'acerbo e l'allucinato, ad una escavazione profonda e avvincente dei sentimenti, si impernia su tre personaggi: Mary, Dick suo marito, Moses il servo negro.

Per sfondo una fattoria e un paesaggio arido e deserto, che a poco a poco per la loro acre desolazione, mista all'incomprensione dell'inetto Dick, finiranno per corrodere e distruggere nella donna ogni affetto e sentimenti umani, ogni ragione di vita. A far precipitare nella catastrofe la tragedia fra Mary e Dick sarà Moses, lo strano negro, che giungerà come un demone a dominare la donna e a tenerla soggiogata per un suo malefico e primitivo potere, fino al giorno dell'uccisione. Moses è la voce della vendetta, che impregna l'aria i minuti, le notte di Mary; ad ogni passo sembra di sentire la sua mano d'ombra che afferra e stringe inesorabilmente fino in fondo al suo cuore; è un'ossessione terribile che a volte la spinge a gridare e a correre in mezzo ai rovi e tra l'erba. Perchè aspettare? Meglio andare incontro alla morte così tutto sarà finito. E' il negro la ucciderà, mentre la pioggia la rumore nel bosco: il negro Moses, che poi nemmeno tenterà di fuggire: appoggiato ad un albero lo troveranno i suoi inseguitori.

Insuperabile artista è stata Doris Lessing nel trascrivere i labirinti e i grovigli attraverso cui si macerano le sue creature. Il lettore visibilmente affascinato non può non restare avvinto dal progressivo e interiore franamento che logora le coscienze dei protagonisti. Gli è che l'impostazione analitica del romanzo, sempre vigile mai toglie alle figure e ai gesti quel calore umano e dolente, quella nota tenera e cordiale e nello stesso tempo velata di una fluida irrealtà.

« The grass is singing » ha saputo guadagnarsi subito la benevola nostra simpatia per il suo vivo modo di narrare le più pure e disperate tristezze, i più amari e sconsolati dolori.

Mario Ortolani

Doris Lessing: *L'erba canta* - Roma, Casini 1952, pag. 300, L. 900.

● Nell'occasione del maggio di Bari 1952, si svolgerà al Teatro Piccinni un Convegno delle scuole e delle Accademie di teatro con la presentazione di spettacoli-saggio. Vi parteciperanno il « Gymnasium » di Bari, la Libera Accademia di Teatro diretta da Pietro Sharoff, la Scuola del Teatro Drammatico diretta da Luigi Orsini, il « Sagittario » di Pesaro, il « Teatro di Lucignolo » diretto da Carlo Bressan a Radio Bari e una scuola di danze.

LA MORTE DI DANTON

Come secondo spettacolo, il *Piccolo* di Milano ha presentato « La morte di Danton » di Büchner, in una nuova riduzione di G. Strehler. Il dramma, che costituisce novità per Roma, era stato lungamente dimenticato anche in Germania e, per così dire, schiacciato dal teatro realista: riscoperto agli inizi del secolo, è oggi comunemente accolto come un antenato dell'espressionismo.

Georg Büchner (1813-1837), autore di altre recenti riscoperte (« Leonce und Lena », « Wojzeck »), lasciava a soli ventiquattro anni prove indelebili di alcune ragioni teatrali degli *Jungdeutschen* oggi tornate in onore, e la testimonianza di un pensiero politico e filosofico donde lampeggiano moniti angosciati e scorate ammissioni, che, pur indipendenti, tuttavia consuonano con il contemporaneo travaglio di un Leopardi o di uno Schopenauer. Difficile sarebbe dire, e qui fuor di luogo, come ingegni così diversi si incontrino senza conoscersi, a meno che non ci si accontenti di accomunarli in una filosofia della delusione nata direttamente dalle tremende prove storiche del tempo, e obbligata a ritrovarsi una paternità nel « lume » settecentesco. Il Leopardi della *Ginestra* e Büchner giocano a carte scoperte: Danton vuol dormire il suo ultimo sonno con la Pulzella volteriana sotto il materasso. Al Lussemburgo, il filosofo Tom Payne incarcerato insegna l'ateismo ai compagni di sventura: dalla presenza e dalla prepotenza dell'*imperfezione* egli deduce che Dio non esiste. E scopre un romanticismo pronto a passare all'opposta opinione, quando afferma: « Solo con la ragione si può dimostrare l'esistenza di Dio, ma il sentimento vi si ribella ».

Strehler ha tagliato questa scena. Si può pensare che abbia temuto la censura. Poco ispirata censura, quella che ci privasse di argomenti che, lungi dall'infirmare la fede di chi già creda, non porterebbe altro che intuizioni attive e costruttive a chi non credesse. Come non sentire che Payne è più vicino a Dio che i suoi censori, quando grida: « Eliminate l'imperfezione! Solo così potrete dimostrare Dio ».

Con l'espressione di questo rammarico vogliamo anche dire, che siffatto teatro perde gran parte delle proprie vibrazioni e dei propri lieviti, così sconciato *ad usum*; meglio, allora, lasciarlo dormire. E' pur vero che la filosofia del *nulla* e il tedio di una vita vissuta senza poterla godere in tutta la gamma della sua naturalistica bellezza e nel perfetto dominio di tutte le responsabilità morali, circolano in ogni parte del dramma, e specialmente nelle battute di Danton: ma ci sembra che la disperazione dell'ateismo e il disorientamento dell'eroe solitario, rimasto senza credito e senza principi, risultino infiacchiti, ove si tolgano — come si è fatto — le giustificazioni pseudofilosofiche al delirio umano. Che altro può esprimere il dissidio di Danton, preso tra l'amore epicureo della vita e il disgusto etico di essa, se non il bisogno di un magistero trascendente che chiarisca fini e limiti? Francamente, niente più di questi atei ci fa pensare a Dio; e quanto più fortemente e lucidamente essi gridano, tanto più ci fanno sentire che, in loro, Dio è un'idea altrettanto fissa che nei credenti. Proprio Payne, il filosofo che insospettisce le censure, dà la più cristiana definizione di Danton e del dramma: « La sua vita e la sua morte sono una sventura egualmente grande ». Dunque, non si riesce a capire come Strehler non abbia rinunziato al tutto, piuttosto che concedere a sè e ad altri una diminuzione umana, etica e poetica fondamentale.

Con questo po' po' di salasso, era logico che il dramma si riducesse a commiserare il titanismo politico, e la regia si attardasse nel ricercare e avvalorare le ragioni filosofiche laddove, al contrario, esse avrebbero dovuto conservare ritmi teatrali. Certamente, sarebbe andata perduta una gran parte di meravigliose, intense, pregnanti battute, che invece Strehler e i suoi attori hanno puntualmente offerto in mostre ben lumeggiate, con chiarezza affascinante. Ma se, come crediamo, dai passi esegetici e coagulanti fosse nato il sospetto di aver perduto o non inteso qualcosa, lo spettatore (quello per cui mette il conto di dar vita a certi spettacoli) sarebbe tornato una seconda, una terza sera al Danton, e avrebbe capito tutto.

Qui, secondo noi, sta il difetto degli odierni teatri d'arte: pretendere che il pubblico capisca tutto in una serata, che si diletti, mentre si affatica orribilmente nel seguire opere che spesso richiedono agli specialisti anni di appassionata penetrazione. Insomma, fino a qual punto l'interpretazione di una opera teatrale deve essere esegesi? Noi crediamo che proprio nella scoperta di questo limite stia la grande regia. Pretendere che ogni battuta di questo Büchner sia apprezzata per ciò che vale, è come pretendere che un assaggiatore di vini gusti e definisca appropriatamente un numero indefinito di calici: a un certo momento intervengono la sazietà, l'ottusità del palato. A teatro, la stanchezza. Far prevalere la battuta singola sull'interesse totale è, secondo noi, filologia, non regia; e richiederebbe un pubblico tanto preparato, per non dire intelligente, quanto il regista. Tal pretesa è antiteatrale; tale raffinatezza intellettuale è, almeno quanto l'opposta grossolanità, lontana dal giusto mezzo. Non educa, perchè stanca prima di innamorare. Secondo noi, troppo spesso i giovani, ambiziosi e valorosi registi che onorano il nostro teatro, cadono, per eccessivo intellettualismo, in ingenuità letali al teatro. In un testo, vedono tutto *ritmo*, e credono che ciò basti a legittimarlo; in un altro, scoprono la *battuta* e, sviscerandola, impegnano, esauriscono la capacità di ricezione dello spettatore in poche scene. Lo spettatore, tanto e ingiustamente disprezzato, sembra chiedere meno, ma esige molto di più: vuole la sintesi che presupponga l'analisi, e detesta l'analisi scoperta, che gli fa intendere la parte facendogli perdere di vista il tutto. Ci si domanda quale esperto lettore affronti un romanzo totalmente libero dall'assillo del « come va a finire ». Che cosa si può dunque pretendere da un cliente il cui contatto con un'opera sarà presumibilmente unico in tutta la vita? Bisognerebbe indurlo a non contentarsi di quell'unico contatto, costringerlo a tornare ad uno spettacolo, nella cui soddisfazione complessiva avessero fatto capolino interessi non interamente appagati.

Si veda la riduzione di Strehler. Incredibilmente volta a spegnere anche la poca teatralità concessa da Büchner alle proprie meditazioni filosofico-politiche. Ne sono scopertissimi, quasi polemici avvisi, l'inizio e tutta l'impostazione dello spettacolo. Büchner avvia l'azione con una specie di concertato realistico, Strehler monologicamente. L'avvio dell'autore configura la realtà umana di Danton e giustifica il pensiero di Robespierre su di lui; l'avvio di Strehler incornicia subito il protagonista in pensieri che dovrebbero nascere dal disgusto di un'azione già presentata agli spettatori, e dalla sfiducia nella vita che in Strehler è piuttosto discussa che vissuta. I numerosi, quasi impossibili cambiamenti di scena richiesti da Büchner, sono da Strehler appena suggeriti: uno spiazzo delimitato da facciate di squallide abitazioni, una scalinata che servirà a vari usi, due terrazzini che diventeranno tribune degli oratori alla Convenzione, una piattaforma che, variamente arredata, sarà di volta in volta un diverso locale e finalmente il palco della ghigliottina. Gianni Ratto scenografo ha dato una soluzione miracolosamente essenziale. Strehler regista ne ha fatto un impiego mirabile d'intelligenza e praticità. Ma quanta pietà hanno dimostrato l'uno e l'altro per la fantasia media dello spettatore? Qual soccorso gli hanno arrecato, di immagini e ambienti, che chiarissero la topografia del dramma, e la storicità stessa dei personaggi, che passano quasi sprezzantemente anonimi, mentre son tutti carichi di celebrità, da bastare il loro solo nome ad affascinare il pubblico? Sarebbe stato opportuno inserire nelle battute qualche vocativo, che permettesse a tutti di riconoscere i personaggi. Robespierre e Saint-Just che parlano da quei balconi alla platea, non valgono, per il pubblico medio, i medesimi oratori che parlino dinanzi alla Convenzione, sia pure miserabilmente costruita sul palco. Le prigioni del Lussemburgo e ogni altro ambiente soffrono dell'eccessiva schematizzazione: e allora perchè non imitare i medievali, denominando ogni luogo, ogni volta, con appositi cartelloni?

Sia ben chiaro che ammiriamo senza personali riserve la fatica di Strehler; ma dobbiamo anche dire che il teatro non può esser fatto per lui, per noi e per gli altri pochi che lo gustano di più in questa forma. Dobbiamo domandarci perchè gli incassi del *Quirino* non corrispondano ai meriti di questo *Piccolo* grande teatro, e perchè tutto il teatro vada a catafascio. Risposte chiare, per parte nostra, non ne abbiamo. Domandiamo soltanto se la crisi non dipenda anche e principalmente dall'ingiusta pretesa di preparare spettacoli commisurati a un gusto e a una preparazione assai rari; se non si stia sfigurando in un'attività da privilegiati, questa che era nata per fondere, non per selezionare; e, se mai, per educare digrossando, e non affinare su sgrossamenti presupposti.

Non ci resta spazio per dire del dramma, che, d'altronde, manca di speciale intrigo. Presa la vicenda così come essa stava nella storiografia rivoluzionaria, Büchner ha messo di fronte il fanatismo virtuoso di Robespierre e le umane resipiscenze di Danton. Nella stanchezza e nella paura, ha presentito la fine del terrore e scoperto la causa della prossima tirannia napoleonica; nella dinamica inarrestabile della rivoluzione, il sacrificio dei moderati agli estremisti; il tutto da capirsi con l'umana stanchezza, in cui si spengono gli ideali e si annegano anche le buone ragioni. Danton non crede più nell'uomo e nel suo potere di modificare la storia, ma umanamente si illude che in lui sarà rispettato l'eroe della rivoluzione. La grandezza del personaggio è tutta in questa antitesi tra la sfiducia razionale e la natura intima che gli comanda di credere. La sua ultima battuta è un testamento spirituale. Lasciando Hérault che va al patibolo, e sul punto di raggiungerlo, egli rimprovera il carnefice: « Vuoi essere più crudele della morte? Credi che potrai impedire alle nostre teste di baciarsi nel paniere? ». Così il testamento politico di Büchner ci sembra contenuto nell'ultima battuta di Lucilla, sventurata moglie di Desmoulin, il finale del dramma: « Viva il Re! »: un re illuminato, naturalmente « per volontà di Dio » e per il bene della nazione. Degli interpreti diremo al termine delle rappresentazioni. Intanto è doveroso segnalare l'eccellente prova di Santuccio (Danton) e Battistella (Robespierre).

Vladimiro Cajoli

LA RADIO

TRASMISSIONE INTERROTTA

Piace cominciare con una lode a Diego Fabbri, il quale, affermatissimo nel teatro, nel giornalismo letterario, nella cinematografia, trova tempo e passione da dedicare alla radio. Si vuol sottolineare, insomma, il fatto che uno scrittore qualificato, a differenza di tanti colleghi, non sdegni uno degli impegni più difficilmente fruttuosi, dedicandosi alla radio-drammaturgia. Si è recentemente visto annunziato sul Radiocorriere ma non, purtroppo, potuto ascoltare in onda un radiodramma di C. V. Lodovici: annotiamo che se anche gli altri numerosi e validi scrittori italiani di opere teatrali non disdegnassero incursioni nel campo radiofonico, potremmo di tanto in tanto segnalare risultati importanti.

Fabbri ha già dato alla radiofonia opere non dimenticate: « Il prato », « Divertimento », « Delirio », « Contemplazione », e dunque un esperto, diremmo quasi un veterano; eppure egli si accosta a questo mezzo d'espressione con lo stupore e lo slancio del neofita, come risulta dallo scoperto desiderio di ricerca specifica, e dalla subordinazione della materia alle suggestioni del mezzo. Si veda in questa « Trasmissione interrotta » la quasi ostentata mancanza di originalità (e parliamo di ostentazione perchè proprio il Radiocorriere, verosimilmente ispirato dal Fabbri, sottolinea il fatto), dipendente da una totale dedizione alla ricerca della forma espressiva. Senza alcun dubbio, Fabbri vuol dimostrare che la tradizione drammatica può offrire un numero indefinito di temi, mentre le caratteristiche della radiofonia esigono acume e pazienza nei tentativi riguardanti la natura e l'impiego totale del mezzo. Si potrebbe discutere a lungo se non sia arbitraria questa impostazione di un problema pur sempre artistico, e si potrebbe sostenere che sia più facile giungere a un vero radiodramma, adattando l'intuizione poetica alla meccanicità della radio; meglio, concependo in accordo irragionato, ma digesto, con le richieste tipiche della radiofonia. Non sarebbe, però, come chiedere a Ennio di darci esametri lucreziani o virgiliani, senza pagar prima lo scotto di un'esperienza artigiana? Non sarebbe come pretendere dal primo pianista di non rammentarsi affatto del clavicembalo, quando non conosce ancora la potenza, il colore, la singolarità del nuovo strumento?

Per quanto ci riguarda, mettiamo bene l'accento sui meriti artigiani di questi pionieri, e dichiariamo di apprezzare la modestia con cui perseguono studi e ricerche (mae prosint alteri saeculo), giacchè non è neppur da pensare che essi, per primi, non si avvedano dei facili spunti offerti a una critica ordinaria, cioè non ancora esperta di radiofonia. E' avvenuto anche a noi, più volte, di confondere un risultato radiofonico con un normale risultato teatrale; e ci fu troppo facile scorgere e additare i difetti che probabilmente, gli autori avevano visto prima di noi. Nel fare giusta ammenda di questo errore, ci proponiamo maggiore oculatezza per l'avvenire. Quindi non segnaleremo le debolezze (meglio sarebbe dire: le sprегiature volontarie) di quest'ultimo testo del Fabbri, se non per dire che caratterizzano un modo legittimo di lavorare, attestano uno slancio sia pure unilaterale ma necessario, si denunziano come provvisorie e facilmente eliminabili, solo che il radiodrammaturgo acquisti la coscienza di possedere pienamente il mezzo, di aver trovato una o più formule valide, su cui modellare un pensiero che, in altri campi (quello teatrale specialmente), non s'è davvero dimostrato di facile contentatura.

La vivacità e l'originalità vera di questo radiodramma consistono in ciò, che Fabbri ha inteso sfruttare al massimo la verità di un incidente radiofonico, e la probabilità di un impiego umanissimo del microfono e degli altoparlanti.

Una trasmissione di musica leggera è improvvisamente interrotta. Un normale annunciatore radiofonico (R. Tasna) chiede attenzione e collaborazione agli ascoltatori. Si tratta di mettere Renato degli Angeli (T. Pierfederici) accusato di omicidio, in condizione di provare che egli non è affatto colpevole. E' stato ucciso un certo Arduino Visconti, amico di Renato; meglio, si suppone che sia stato ucciso, perchè scomparso misteriosamente; e pur in difetto di prove, ci sono motivi, anzi indizi, per credere che Renato lo abbia assassinato. Il Giudice (A. Foà) rivolge un drammatico appello a tutti gli ascoltatori; informa che Renato sostiene di poter provare la propria innocenza, se saranno rintracciate le persone con le quali egli avrebbe parlato subito prima e subito dopo la presumibile ora del supposto delitto. Renato stesso può rivolgere un appello diretto dal microfono. Il facchino che gli ha portato la valigia in treno e che gli ha fatto quei semplici, familiari discorsi, se ascolta la trasmissione, corra a testimoniare. Glory, la povera « ragazza di sala » de « L'ammiraglio », un locale notturno di facili incontri, venga a riferire alla giustizia i discorsi che Renato le ha fatto in quella orribile notte, quando il bisogno di liberarsi la coscienza, lo ha indotto a chieder conforto perfino a una donna di tutt'altri conforti, e lo ha poi condotto a confessarsi in una chiesa. E venga, se ascolta questa trasmissione, anche il padre confessore, che Renato libera dal vincolo del segreto; venga a dire di quale delitto si senta veramente responsabile lui, che la giustizia accusa invece di un delitto non commesso. Ma la testimone più importante non potrà venire, la sola che potrebbe veramente dimostrare come sono andate le cose: Cristina (F. Valeri) è morta, e morta appunto per colpa di Renato. Proprio Arduino, lo scomparso, era andato da Cristina « ad avvilire l'amico, a mettere la disperazione nel cuore », e a denunciare l'intenzione di Renato di partire per sempre, abbandonandola. Cristina si era uccisa, e Arduino forse era deliberatamente scomparso, per odio contro Renato. Dal complesso di questi elementi, il giudice e gli ascoltatori si convincono che l'accusa di omicidio in persona di Arduino Visconti è falsa; ma vera, e tuttavia non perseguibile dalla giustizia terrena, l'autoaccusa di Renato, ugualmente responsabile di una morte.

Se fossero più chiari e persuasivi i rapporti di inimicizia tra i due uomini, meglio qualificata la responsabilità di Renato rispetto a Cristina (che qui soffre di un certo apriorismo retorico, e non è sufficientemente corroborata di fatti), se l'eventuale ritrovamento dei testimoni apparisse giuridicamente più risolutivo, se risultasse veramente indispensabile il ricorso alla radio, mentre tutti e tre i testimoni, facchino, Glory, prete, sarebbero certamente identificati con facili ricerche di polizia, il radiodramma avrebbe molto maggior forza. Gli nuoce anche, secondo noi, una non perfetta fusione dell'elemento giallo con quello psicologico, e del tono realistico con quello surrealistico, il quale ultimo, mediante l'intervento della morta, della sua voce, del suo rammarico, smaga l'effetto raggiunto nella chiave, abbiamo detto, di incidente radiofonico. Questo, se mai, è l'unico grave appunto che si possa fare alla ricerca particolare, che tuttavia ha dato frutti di intensa emotività. La recitazione e la regia (G. Morandi) non ci hanno totalmente convinti. Può darsi che l'incertezza tonale degli interpreti dipendesse dalla corrispondente incertezza del testo; e può anche darsi che Morandi abbia capito di non poter passare da un crudo realismo al surrealismo finale, preparando per tempo uno smorzamento di accenti, la cui artificiosità era, ad ogni modo, scoperta.

V. Incauda

● Le Edizioni Radio hanno pubblicato il XX quaderno, dal titolo « Arti e mestieri ». Sono bozzetti che ritraggono molti aspetti del nostro lavoro quotidiano, illustrato da Alvaro, Rea, Buzzati, Bonsanti, Viola ed altri giornalisti e scrittori.

IL PROBLEMA DELLE ATTITUDINI MUSICALI

Occupandoci, su queste stesse pagine, della riforma degli Istituti musicali, non abbiamo mancato di porre in evidenza la necessità di un miglioramento dei programmi di cultura generale: necessità già dimostrata, sia pure per considerazioni di ordine pratico, dalla stessa inchiesta nazionale per la riforma della scuola.

Noi partivamo dalla frequente constatazione, negli alunni dei Conservatori, di una frattura di ordine spirituale derivante dalla esigenza di una espressione totale, posta in essere da ogni attività artistica, e dalla impossibilità, per difetto di formazione, di adeguare a questa espressione tutta intera la personalità.

L'insufficienza dei programmi culturali non è, tuttavia, la sola responsabile della crisi degli Istituti musicali; questa deriva piuttosto dalla fissità di schemi giuridici che, impastoiando la didattica, rende difficile, se non impossibile, l'adeguamento di essa alle esigenze dei tempi moderni. Perciò è vano sperare il rinnovamento da un ulteriore intervento statale. E' lo spirito dell'istruzione artistica che bisogna rinnovare, non indagando se i musicisti siano zelatori di questo o di quel programma didattico, ma cercando in loro quegli elementi di persuasione che li dimostrino capaci e desiderosi di attuare una vita artistica di più ampio respiro.

Donde la necessità di accertare in primo luogo la reale esistenza di attitudini, alla vita artistica. Così come oggi è concepita la scuola non è possibile, purtroppo, una valutazione razionale di questi talenti naturali, e il progressivo aumento della già numerosa schiera delle persone che si dedicano all'arte provoca un appiattimento del livello artistico.

Si può dire che oggi soltanto il 15 % dei musicisti ha scelto la professione per una sincera vocazione artistica ed è in possesso dei necessari requisiti naturali, mentre la maggioranza vi è stata spinta da motivi ambientali, dal desiderio dei genitori o, addirittura da ambizione, vanità e desiderio smodato del successo.

Per coloro i quali hanno studiato o studiano musica per assecondare la volontà dei genitori, il problema certamente è dei più gravi. Avviati senza alcun senso di responsabilità ad una professione ritenuta meno onerosa di qualunque altra, vanno incontro, in conseguenza di tale atteggiamento, alle più gravi delusioni ed ai risultati più catastrofici. Privi infatti dei requisiti indispensabili per arrivare alla meta (senso ritmico, orecchio, fantasia, ecc.) si trovano ben presto di fronte ad ostacoli insuperabili e finiscono per naufragare nella banalità, e vanno ad ingrossare la schiera di quei musicisti che musicisti non sono e che riducono il problema dell'arte ad un puro atteggiamento di mestiere.

Più pericolosa è invece la categoria di coloro che si dedicano alla musica per ambizione, per vanità e per desiderio di successo. E' una categoria difficile a identificare dal punto di vista psicologico poichè si tratta qui di individuare in che modo la mancanza dei necessari requisiti naturali possa essere sostituita da altre qualità che nulla hanno a che fare con l'arte. In ogni caso ci troviamo di fronte ad un vuoto egocentrismo dal quale la vita artistica finisce per essere gravemente inquinata per l'impossibilità di costruire su questo terreno un mondo spirituale ricco ed umano.

E' evidente quindi la necessità, per il bene degli interessati e per la rinascita della musica stessa, di giungere ad un metodo più obbiettivo e meno empirico per individuare le tendenze, le attitudini e le deficienze dei soggetti che intendono dedicarsi all'arte. Se in altri settori dell'attività umana è stata riconosciuta l'opportunità di un orientamento professionale, a maggior ragione bisogna preoccuparsi della vita artistica per le sue enormi risonanze nella vita sociale.

Naturalmente il problema si fa qui più delicato poichè non si tratta di cogliere i soli requisiti esteriori della musicalità, ma anche quelli più importanti e più delicati della personalità: indagare, cioè, se ad una sostanza formale esteriore si accompagni una sostanza formale interiore. Bisogna, insomma, tendere ad una bonifica integrale dell'ambiente artistico precludendo ai mercanti l'accesso al tempio.

A questo fine è necessaria la solidale collaborazione di tutti i veri musicisti, poichè un'opera di riforma non ha senso se non parte dalla intima convinzione di ognuno. Collaborazione che va estesa, s'intende, anche a quelle iniziative che potranno sicuramente portare un contributo notevole ai problemi della vita musicale.

Ed è appunto nell'ambito di questa collaborazione che desideriamo segnalare a tutti i musicisti le ricerche sul « dinamismo psico-organico dell'artista », che il dott. Pasquale Ruosi, valoroso medico e psicologo, va svolgendo sotto gli auspici del Conservatorio e dell'Accademia di S. Cecilia in Roma.

Dante Ullu

● Il Comitato Estate Livornese, intendendo legare il nome del Poeta concittadino Giovanni Marradi ad una manifestazione che valorizzi la poesia contemporanea ed i legami che essa mantiene con la più pura tradizione della lirica italiana, bandisce un Premio di Poesia intitolato al Poeta Livornese.

Un premio di L. 400.000 verrà assegnato ad una raccolta di poesie inedite od edite nell'ultimo triennio di autore al quale non sia stato assegnato altro premio letterario durante il triennio stesso. Per questo premio la Giuria si riserva la facoltà di premiare anche una raccolta non concorrente. Un altro premio di lire 100.000 verrà assegnato all'opera di un giovane poeta edito od inedito al quale non siano stati assegnati altri premi letterari nell'ultimo triennio.

Le opere concorrenti dovranno essere inviate in sei copie al Comitato Estate Livornese - Piazza Cavour, 2 - Livorno « Premio Giovanni Marradi ». Il termine per la presentazione è fissato al 31 maggio p. v.

NOTA SULLA LETTERATURA AMERICANA

Non è agevole, nello spazio forzato di un articolo, tracciare le risultanti — procedimento, credo, necessario in simile condizione — della letteratura americana. Tale difficoltà formale si moltiplica in connessione all'assunto critico di un fatto storico qual'è rappresentato da questo organismo letterario, turgido e complesso. Stavo per dire perplesso. Infatti, le due note, che caratterizzano lo stadio odierno della letteratura statunitense, sono colte, secondo me, nella sua «attualità» di crisi ed insieme di promesse. Da qui, una complessità e sovrapposizione di «spunti», per lo più in dispersione, in fuga, in timore, che d'altro canto, ne costituiscono proprio la validità e la stessa forza di presenza contemporanea. Ma andiamo con ordine.

Giova tuttavia premettere, che non è possibile capire la storia letteraria, e non solo questa, dell'America enucleandola in un'entità recisa dall'Europa; senza, cioè, osservarla in una profonda visione dello spirito europeo. Si vedrà come esso si propaghi e si svolga dialetticamente nel mondo, tenuto unito dalla provvidenziale universalità del Cristianesimo. Questa affermazione, che verrebbe porsi a conclusione, ci riporta nel vivo delle Origini della letteratura americana.

1620. I Padri Pellegrini sbarcano nella futura Plymouth. Chi erano costoro? Puritani non conformisti esiliati dall'Inghilterra. Un frammento, dunque, della spiritualità europea, carico del latente dualismo, dissociatosi storicamente nella Riforma, s'abbarbica sul Continente Americano. Sorge la teocrazia puritana, quella, che doveva pur conoscere il trionfo di Cromwell. Sono ancora inglesi questi primi emigrati: abitano il New England. L'attivismo, la rigidezza dei mezzi in funzione della causa, l'antitradizionalismo suffragato dalla Bibbia, costituiscono l'elemento «inglese» dei Padri Americani. A. Orbetello, in una acuta disamina dell'«Alchimist» del Jonson, centra mirabilmente il carattere della civiltà yankee nel personaggio di Anania, tipico rappresentante della scissione riformista europea.

La lettura della Bibbia è assunta a sollecitazione. Non spiegazione testuale, ma creazione di qualche cosa di nuovo, mediante cui l'uomo diviene storia, istituzione, attività ulteriore, «I hate tradition». La posizione mentale è la stessa, ma ora, «tradition» diventa proprio l'origine puritana.

Lo spirito dialettico europeo trasmigrato nel New England prende ad agire. Da questo momento, la letteratura americana inizia il suo cammino inconfondibile. Per me, uno scrittore è americano, non per un suo qualunque isolazionismo indigeno nei riguardi di altre letterature, ma solo in quanto agente vivo di questo processo di espansione e chiarificazione spirituale entro tale nucleo originario. Vediamone, sia pur schematicamente, le linee fondamentali.

La teocrazia puritana all'atto della sua costituzione dà l'abbrivio, diciamo, nel suo medesimo seno, alle forze centrifughe, che la combattono. Al Mather, Edwards, Wigglesworth, si oppongono i rifugiati di Merry Mount, i fondatori di Rhode Island, i riformatori della Pensylvania. B. Franklin (1706-90) catalizza in sè le risultanze spirituali della diaspora in movimento e condiziona la fusione patriottica della Rivoluzione e dell'Indipendenza. L'indole umana, in contrapposizione al radicale pessimismo precedente, è sentita ora sostanzialmente buona. L'ottimismo gonfia i cuori di sentimenti umanitari e liberali.

Ora, potremo meglio essere seguiti, se tracciamo le tre direttrici che, secondo me, si esprimono nella storia della letteratura in esame. Esse sono: 1) Liberazione dalla teocrazia puritana. 2) Liberazione dal peccato. 3) Ritorno all'armonia.

La prima fase si conclude in Ralph V. Emerson (1803-'82); la seconda in H. Wadsworth Longfellow (1807-'82): entrambe si fondono originalmente in Walt Whitman (1819-'92). Come si osserva, tali linee di sviluppo non si troncano vicendevolmente, ma, peculiarità sintomatica, procedono spesso parallelamente. E' il dinamismo delle coscienze, che postula e brucia, in breve tempo, una molteplicità di domande insoddisfatte.

Si pone, a questo punto, la formulazione di quello che è, dalle origini ad oggi, il problema americano per eccellenza. Il progresso, cioè, si può misurare sulla semplice appropriazione di mezzi meccanici, o non piuttosto su di una supremazia dell'umano, integrato in un'unità immutabile ed efficiente? In altri termini, la materia dominerà con i suoi capricci ed i suoi istinti o lo spirito regolerà il contingente col suo valore eterno?

P. Freneau (1772-1832) prelude a Emerson. «The Wild Honey Suckel», in cui il dissolvimento finale nella natura produce una nota fonda di egoismo commisto a malinconia irrefrenabile, forse perchè inspiegata, è raccolto e salvato dal saggio sulla «Natura». E' l'epoca romantica, d'un carattere tutto proprio, fondato sulla realtà d'ogni giorno, sul fervore della colonizzazione, sulla novità delle scoperte immediate: è un graduale progredire verso la spiegazione della propria coscienza, staccata dalla dogmatica puritana, ma che non può dissiparsi e svanire nel nulla. Si forma, all'apice di questa sostituzione filosofica, il «trascendentalismo» di Emerson: «Nature is the incarnation of thought».

E' la nuova dogmatica dell'anima letteraria americana. W. C. Briant riprende Freneau e lo ravviva di un panteismo a posteriori, che colloca «all in one mighty sepulchre». H. Thoreau compie un altro passo verso l'apparizione fondamentale di Whitman.

La liberazione dalle origini «puritano-europee» doveva quindi considerarsi compiuta: la formulata concezione di idealismo mistico poteva salvare gli spiriti frammezzo l'incremento meccanicistico della società in cui vivevano. Senonchè un equivoco attanagliava alla base una simile aspirazione. Il «nuovo» nella formazione della letteratura confederale, ciò che costituisce l'elemento «americano» è, appunto, questo liberarsi dall'elemento immigrato; il che, in ultima analisi, veniva a significare rigetto della Rinascenza con la sua negazione del libero arbitrio, ponendosi in tal modo, sia pure potenzialmente, sulla base dell'umanesimo cattolico. Emerson, dapprima pastore, doveva giungere a dire «Io non voglio essere uomo di chiesa e mi vergogno di esserlo stato». D'altra parte, Emerson è uno degli scrittori meno tipicamente americani, nel senso ortodosso di estraneità dalla cultura europea.

●

Come vediamo, lo spirito dialettico dell'Europa agisce. La «Controriforma» americana trova in Emerson il suo pontefice. L'Anania delle origini riformiste è dissolto e superato, almeno speculativamente, dell'anti Anania della prima liberazione spirituale. Pure, tale coscienza, per l'equivoco detto, non soddisfava l'ispirazione dei contemporanei. Rimaneva, nei più sensibili, il peso opprimente di un umano inspiegato tuttavia. L'etica puritana, con la sua inesorabilità irrimediabile del peccato, non trovava adeguata soluzione nel pensiero emersoniano.

Lo spirito dialettico europeo continuava la sua opera di chiarificazione. Ora, la liberazione assumeva un più profondo senso di purificazione dal peccato. La lotta richiedeva mezzi corrispondenti al fine. Mancavano. Le vittime furono necessarie ai posteri.

N. Hawthorne (1804-'64), Edgar A. Poe (1809-'49). Due martiri della parallela fase letteraria. «The Scarlet Letter», The marble Fawn» vengono rinterpretati in una sfera metafisica delirante: «I racconti meravigliosi», «Gordon Pym». Si rivela, finalmente, all'anima soffocata dalla realtà bruta, ma dalla quale deve evadere per sopravviverle, il bisogno dell'amore. E' la nuova scoperta spirituale. Si contrappone al trascendentalismo emersoniano nella lotta equilibratrice sul meccanicismo della società. Il problema si fa più intimo, segreto e tocca le immensità del mistero, posto dentro di noi. La verità è intravvista, non ancora posseduta. «Ligeia», «Tamerlano» soprattutto, ci danno il segno dell'aspirazione dell'uomo ad essere richiarato da quell'amore, che rivela il «di là del limite», l'eternità reale, dove l'anima si riconosce in Dio. Non siamo già a questa meta. La purificazione è dolorosa e neppure il genio la può risolvere da solo. S. Agostino ha a fianco la madre Veronica. Ma il grido è lanciato. H. W. Longfellow traduce la Divina Commedia. E' una risposta inconsapevole? Il fatto rimane. Forse, il poeta teme smarrirsi nell'ultrasensibile, come il grande predecessore, e scrive, nello stesso bisogno d'amore, «Evangelina». Qui, a differenza del «Tamerlano», è la donna che va alla ricerca del suo amore e «infine, come dice Luigi Somma, lo trova nel suo letto di morte. Incapace a reggere a tanto strazio, sconvolta da questo atroce destino, verrà meno nel momento stesso che credeva di aver vinto».

Tutto ciò è molto significativo. Comunque sia, la scoperta entra decisiva nel patrimonio spirituale della letteratura. Nella «The Cross of Snow», in memoria della moglie, Longfellow afferma di portarne la presenza in sè «through all the haning scenes and seasons, changeless since the day she died». Dobbiamo tener presente questa nuova via di catarsi e d'immortalità riscoperta all'uomo. E pure qui, il maggiore poeta romantico del «Nuovo Mondo», ne appare il meno tipico. Ancora una volta è dimostrata l'essenzialità dello spirito dialettico europeo, di cui la letteratura americana è parte. Tanto più uno scrittore è americano, quanto più soffre e attua la ricerca di quest'armonia dialettica.

Il tempo è maturo per Walt Whitman. Egli ne è il catalizzatore insostituibile. Emerson e Longfellow, con tutto ciò che essi significano al culmine della loro apparizione, come accennato, vengono fusi e rinterpretati nell'altissima semplicità dell'«americano» Whitman 1855: «Le aves of grass». Corpo e anima si fondono a formare un'unità nuova, che abbia la forza richiesta per l'ulteriore balzo nella faticosa ricerca della verità. L'amore è reso spontaneo come la natura e la natura semplice come l'amore. L'arma è forgiata. Ma pochi la sapranno adoperare. E gli audaci non potranno che ferirsi e sanguinarne.

Il Massachussets ha compiuto la sua missione. Fortunatamente, l'Illinois eredita l'armonia compiuta da Whitman, ed esprime la figura di Lincoln. Nella medesima direzione, Mark Twain (1835-1910) e Bret Harte. Non possiamo considerare il mondo letterario di questi due scrittori nella collocazione comunemente fissata. Per me, la loro attività non costituisce una branchia autoctona dell'americanismo, ma rientra, sempre con personalità propria, nel filone centrale scaturito da Whitman. E' la terza fase, tutt'ora in corso, tutt'altro che condotta a compimento, più che mai aperta, del raggiungimento della suprema e cosciente armonia dell'anima, non solo letteraria, americana. La dialettica si svolge ora sul vivo, sul genuino fondo dello spirito universale, mosso nell'ambito americano, che ha per verità ultima Dio.

Ma intanto, il prezzo del ritorno esige sacrifici. La sincerità di Whitman, che ha il senso schiettissimo di una cattolicità forse insospettata, è scambiata per istintività. E l'«America» non ha più smesso di essere «amara».

Per questo, e ciò conferma il nostro inserimento del Twain nella comune lotta di un'introvabile catarsi degli scrittori contemporanei, Hemingway avverte nell'amarezza latente dell'«Huckleberry Finn» la polla irrorante della letteratura nazionale. C'è in essa un piano insuperato di desolazione e d'impotenza. Impotenza che, patita nel fisico, dava a Poe la potenza dell'intuizione di un amore angelicale, nei contemporanei si fa assenza di poesia e di moralità e li rende incapaci a superare il limite dell'esistenza. Chini sul bagliore corruttore dell'istinto, passano come meteore in uno sfavillio caotico di energie. Realismo. Verismo. Estetismo. Impossibile nominarne qui gli scrittori rappresentativi e, tanto meno, esplorarne il senso bruciante, che ciascuno reca. Da «Moby Dick» all'«American Tragedy», da «Santuary» a «To a God Unknown» è una riespressione individuale di Whitman, ora cerebrale, ora primitiva, sempre frammentaria epperciò tragica. Non si creda, la nostra, una disinvoltura critica, che non tenga obiettivamente conto delle singole personalità, alcune delle quali di particolare valore. Credo sia innegabile, del resto, la percezione di un'acuta crisi di coscienza, nella quale è immersa la letteratura d'Oltre Oceano. La loro importanza è massima, pertanto, come documenti di questo travaglio, tutt'altro che concluso.

A riprova, ecco Lee Masters. In carattere con la poesia sepolcrale della migliore tradizione, nella consapevolezza del fallimento di una purificazione, che non ammette altri indugi, «Spoon River Anthology» riassume le voci dei tempi moderni. 1916. Pochi anni prima, nell'inderogabile esigenza di un sistema morale, che conciliasse, o quanto meno, permettesse di sostenere ragionevolmente la pressione, sempre più esclusiva, dell'organizzazione meccanica della vita, William James forniva agli spiriti inquieti il Pragmatismo. Ma che ne pensò il fratello Henry sfuggendo l'America e stabilendosi in Europa?

La spirito dialettico europeo richiama l'anima americana; un'anima tesa alla riscoperta di sè stessa, reintegrata, compiuta. Henry prende la cittadinanza inglese. E' il primo passo. T. S. Eliot compira l'atteso atto di coraggio: entra nel Cattolicesimo.

L'Amore è, attraverso il suo ordine, il ritrovamento di Dio stanno entrando, oggi, nella letteratura americana, come bisogno sofferto e come conquista di definitiva liberazione; sul dolore riproposto da Anderson, si afferma la capacità dell'amore — l'arma fornita da Whitman e rivelatasi a doppio taglio — come nuovo strumento dell'illuminazione. Sherwood, O'Neil, Wilder, i poeti contemporanei: l'europeismo dell'anti Anania americano promette l'approdo e la salvezza. Il pericolo, semmai, per un malinteso pudore di confessione, sta nel fatto che si venga liricamente a deviarne la necessità in una sorta di messianismo yankee. Sarebbe non aver ancora capito la luminosa realtà del ritorno all'armonia, che dovrà avvenire comunque. D'altro lato, già Sementovskj non scriveva, poco addietro, un volume: «I Russi guardano l'Europa» dal titolo di per sè eloquente?

Dalla raggiunta cattolicità di Willa Gather, tipicamente americana nell'accezione da noi indicata, all'intellettualismo europeo di Thorton Wilder, l'ultima fase è in intenso sviluppo. Dal propondo dell'umano, l'Amore chiama a comporre il dissidio della vita e a congiungerne la corsa all'immutabilità dell'Eterno. Su questa strada, Thomas Merton ha già raggiunto la casa del Padre.

Siamo all'acme. Improvvise e quanto mai attuali, nel termine espresso all'inizio di queste righe, non soltanto per la letteraura americana assillata dal riflesso vorticoso del progresso scientifico, le confessioni estreme di Charles A. Lindberg: «Non vi è nessuna soluzione materialista, non vi è nessuna forma politica che possa, da sola, salvarci... La nostra salvezza, la sola via della nostra salvezza è possibile se l'arma della scienza occidentale verrà comandata da uno spirito, che riconosca le verità eterne di Dio».

Ennio Monese

Il Redentore

IL MIRACOLO DEL SEGNO

Continuazione della 1a pag.

bedito a necessità interne e a circostanze esterne analoghe a quelle che operano al presente nello sviluppo delle lingue e che si presume dovranno operare nell'avvenire, fino a tanto che la natura umana sarà corrente a se stessa.

Rappresentiamoci, per via d'ipotesi, che cosa avverrebbe, se fossimo in possesso di tutti i fattori che convergono nel fatto linguistico, avessimo, cioè, la facoltà del linguaggio, e non avessimo la lingua, cioè un sistema di segni significanti, riconosciuti come tali dalla comunità a cui si appartiene, indispensabile complemento tecnico dell'atto linguistico. Questa dovette essere (l'abbiamo già detto altre volte) la situazione in cui i popoli si trovarono, dopo il fallimento della folle impresa della torre di Babele.

E' certo che, avendo l'attrezzatura fisiologica e mentale per esprimersi con segni, cioè la capacità di produrre suoni articolati e di congiungere con essi un significato, il sistema occorrente verrebbe costituito in un lasso di tempo più o meno breve. Da quello che avviene nel bambino, il quale, appena è capace di articolare la voce, accompagna i movimenti del corpo con suoni che non hanno alcun senso preciso, noi possiamo rappresentarci una fase in cui l'adulto attribuisce un significato all'articolazione di suoni che accompagna il suo agire e il suo sentire, e poi di tali suoni si serve in concorso con i gesti delle mani e la mimica del volto per fare una rappresentazione fonica dell'immagine di quell'agire e di quel sentire, come si è fermata nella sua memoria.

Il legame fra la rappresentazione stessa e i suoni avrà avuto certo un minimo di giustificazione nella qualità stessa delle cose e in un certo valore, per dir così, affettivo e indiziario attribuito al suono. Ma in fondo, il segno dal punto di vista del rapporto fra il suono e il dato ontologico su cui si è formato la rappresentazione, risultò arbitrario e non necessario. Già gli antichi si posero la domanda di come era possibile esprimere mediante suoni una sensazione di colore e vi risposero, com'era giusto, negativamente.

Nelle innumerevoli variazioni che le manifestazioni foniche assumevano in rapporto alla diversità delle situazioni e degli individui, concorsero a dare al segno una stabilità e, quindi, la sua fisionomia, due fattori correlativi: l'intenzione di esprimere e l'intenzione di intendere. Fra questi due poli scoppia la scintilla che dà origine al segno significante. Questa esigenza finalistica dell'interpretare, sia come esprimere sia come intendere, è il vero ed essenziale momento genetico del linguaggio: essa è operante ora come lo potè essere in una fase x dei primordi. Solo in essa è, cioè, nella libera creatività che obbedisce a un fine, è possibile giustificare razionalmente il miracolo del segno.

Antonino Pagliaro

UN POETA PORTOGHESE

Continuazione della 1a pag.

mente voglioso di vivere, ad esaltazione della natura e del creato, di quanto poco tempo il destino gli aveva concesso, si sente anche un'eco della lirica leopardiana, che egli, di tra il gruppo di giovanissimi che si accostarono con umile rispetto, e si abbandonarono con gaudio totale, alla nostra poesia (negli anni in cui chi qui scrive ebbe la sorte di avere alunni così pronti all'ideale come quelli, a Lisbona), particolarmente ebbe caro, e tradusse in versi fervidi e suggestivi, che la morte ha lasciato inediti: forse qualcuno riuscirà a darli alla luce, se questa voce di poesia non resti soffocata da difficoltà di altro genere. Ma ancora al di là del conforto che permane nel pensare che il caso ci abbia posti in condizioni di aver potuto comunque contribuire a recare, a quella giovinezza assetata di bellezza, e realizzatrice di poesia, un arricchimento umano ed estetico proveniente dai nostri grandi, è l'altro conforto di sapere che una giovane donna, pur cosciente del prossimo futuro del giovane poeta, abbia voluto accompagnarglisi nella vita, pochi mesi prima che, per lui, scadesse il termine di essa. In quel breve tratto di strada percorso con lei, Sebastião da Gama ne ricevette ulteriore luce per la propria poesia: molte delle più belle liriche del suo ultimo volume, innanzitutto il gruppo che tiene come titolo complessivo *A Companheira* (La Compagna), ne hanno lasciato il documento. Fra il suo monte e il suo mare, dove una vita effimera ha lasciato una poesia durevole, l'autore di *Cabo da Boa Esperança* ricorda ancora una volta, al mondo dell'ideale, la verità della constatazione menandreo-leopardiana: «Muor giovane colui che al cielo è caro».

Giuseppe Carlo Rossi

● Nella collezione dei «*Corpus Latinorum Scriptorum Paravianum*» è uscito, in terza edizione, il volume curato da Cesare Giarratano: *M. Valeri Martialis*. Epigrammaton Libri XIV.

Nella Biblioteca di Filosofia e Pedagogia a cura di Giorgio Borsa: *Il Compito della Filosofia e altri Saggi* di Pietro Martinetti; a cura di Vittorio Mathieu: *Saggio sui dati immediati della Coscienza* di Enrico Bergson.

● Il prof. Carlo del Grande, dell'Università di Bologna, ha tenuto una conferenza su «Genesi e sviluppo della tragedia greca».

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

Registrazione n. 890 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 15 - ROMA, 13 APRILE 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 68996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL DRAMMA DI ERASMO

Nella vasta galleria di finissime, tipiche caratterizzazioni tracciate da Stephan Zwig, Erasmo incarna ai suoi occhi l'intellettuale con i suoi gusti sedentari, le sue manie, le sue poco eroiche circospezioni, i suoi egoismi. La scelta umana non è stata fortuita. Seppure intellettualmente, a rappresentare la mentalità ecumenica, conciliatrice dell'Umanesimo si sarebbero potute evocare altre figure. Il Petrarca, ad esempio, il Pontano o il Valla, o magari Ficino e Pico della Mirandola, in cui l'accordo tra mondo antico e verità rivelata si innalza su presupposti di ben più robusta membratura ideale.

Ma Erasmo incarna meglio degli altri umanisti e filosofi l'egoismo vellutato, l'arte delle parate che non scoprono il petto, la cautela che aggira l'ostacolo. Sacerdote cattolico, elude abilmente i rigori disciplinari, si fa dispensare dagli obblighi e perfino dalla consuetudine della veste talare; formalmente dipendente da un monastero sa però praticare una tacita evasione; pur avendo inferto censure all'alto clero, alle sue mondanità e temporalità, si vede offrire dal Papa Paolo III il cappello di cardinale. Tanto amore di quiete si innesta del resto, sopra un gramo bilancio fisiologico « Erasmo ha sofferto per tutta la vita della sua labilità fisica, giacchè la natura gli era stata avara di muscoli e troppo prodiga di nervi. Sempre, già nella prima giovinezza ha sofferenze nervose forse ipocondriache per la ipersensibilità dei suoi organi. Ora è lo stomaco che si ribella, ora le membra accusano reumatismi, ora lo tormenta il mal della pietra, ora lo attanaglia la perfida podagra... Non vi è clima che gli si confaccia interamente, sospira alla calura, si immelanconisce per la nebbia, abborre il vento, raggela al primo freddo, ma non sopporta d'altra parte le stufe accese. Invano si ravvolge nelle pellicce e, negli abiti più grevi: non ha in sè calore sufficiente, deve ogni giorno bere del vino di Borgogna per tenere in moto il suo sangue inerte ».

•

La tragedia di Erasmo, come ce la presentò Stephan Zweig, è quella del critico di fronte all'agitatore di masse. Non si operano grandi cose che con convinzioni nette — avvertiva Renan. — Lo spirito critico, desideroso di conciliare in sè gli opposti, si schiera impotente al passaggio delle forze tumultuose della storia; incapace di dominarle, il critico arriva con il suo taccuino nell'arena dove va dileguando il rombo uraganoso delle passioni scatenate. Egli arriva ahimè, troppo tardi. Nella vita, la sua funzione assomiglia tremendamente a quella di Don Abbondio costretto a viaggiare lui, vaso di argilla, in compagnia dei vasi di ferro. E nel dramma di Erasmo, Zweig rivide in iscorcio le agitate vicende dell'intellettualità tedesca assurta a classe dirigente, della Repubblica di Weimar e precipitata dalla conquista nazista. Dramma dell'intelligenza fattasi spettatrice del mondo, di chi contempla e lascia fare.

Il Dramma di Erasmo così come Zweig ce lo raffigurò in *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, (tradotto da Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano) è quello della intelligenza critica spassionata, universalista, ergentesi a supremo tribunale di conciliazione fra gli uomini. Piuttosto che l'umanista o il teologo in piena reazione alla Scolastica, Zweig considera in Erasmo il primo padre della fraternità europea. Erasmo, secondo lui, è la coscienza consapevole dell'Umanesimo; che si innalza contro la rozzezza dei costumi per costituire al disopra delle nazioni in lotta la signoria dello spirito. Segna per primo quella repubblica di mandarini dotata della suprema scienza come del supremo potere in cui Flaubert e Renan vedevano la salvazione del genere umano. E' il padre ideale di quel *Nathan il saggio*, che Lessing ci mostra nel dramma omonimo superare i dogmi delle tre grandi religioni mediterranee. E' l'apostolo della tolleranza e della filantropia *avant la lettre*, il capostipite di Spinoza, e Lessing. « Missione e ragion di vita di Erasmo » fu sintetizzare armonicamente i contrasti con spirito di umanità. Era nato per conciliare, ovvero, per dirla con Goethe, che a lui fu simile nel rifuggire dagli estremi, era una natura comunicativa. Ogni rivolgimento violento, ogni « *tumultus* » ogni torbida contesa di masse ripugnava secondo il suo sentimento, alla limpida essenza della ragione universale, di cui egli si sentiva araldo tranquillo e fedele; particolarmente la guerra ..... gli appariva inconciliabile con un'umanità capace di pensare eticamente ».

Ma questo fondatore dell'eterno, e mai costituito partito dei galantuomini dell'intelletto, non è predestinato al trionfo. Proprio mentre sogna una città del genere umano che abbia come scudo la penna ed il libro, si innalza sotto i suoi occhi, la tempesta apocalittica della Riforma. I funebri cavalieri seminatori di discordia, gli angeli sterminatori, circondati di mostri e di flagelli evocati dal pennello di Albrecht Dürer compaiono, suscitati dalla parola di Lutero. Compaiono con Ulrich von Hutten, Zwingli, Thomas Münzer all'orizzonte della Germania, i grandi scatenatori di passioni. Lutero, Lutero contro Erasmo; nel contrasto occasionato dalle polemiche del libero arbitrio, Zweig vede sceneggiato il conflitto di mentalità irriducibili. Erasmo ammira il « coraggio di Lutero », ammette che Lutero ha ottimamente biasimato molte cose, lo avesse soltanto fatto « con più misura »! Erasmo che ha combattuto di fioretto contro la Scolastica e predicato il ritorno al puro Vangelo, si vede oltrepassato. Lutero non si appaga di riforme parziali. Egli vuole la rottura e lo scisma. Egli viene a mettere la spada fra gli uomini. Ben presto la Germania diventa il campo di una colossale rissa secolare, nella quale gli artisti, i cultori del latino gli spiriti illuminati e pacifici verranno travolti.

Quale sconfitta per Erasmo! Gli è che Erasmo come tutti i critici è improprio ad agire. Nel mondo dominato dagli impulsi delle masse si sentirà risuonare l'inno di Lutero. « *Il nostro Dio è una fortezza* », ma non il latino elegante del *Laus stultitiae*.

•

Le masse comprendono i martiri, i profeti, i confessori di una fede, ma non seguono i contemplatori disinteressati e gli scettici educati. Erasmo o Goethe capi partito o idoli della folla sono della impossibilità, più di quanto lo furono, quali legislatori, Pitagora e Platone.

L'atteggiamento di Zweig, in questo « Erasmo », sembrò mutato. Lo scrittore, fattosi biografo della vitalità sfrenata di un Casanova o di uno Stendhal, il discepolo di Freud, lo storico che ha adoperato le maestrie della sua penna a fabbricare un Olimpo di grandi uomini baccantici e demoniaci, sostava inquieto ed incerto. Attraversava un'ora di perplessità. Dopo di averci dipinto una titanomachia di rapacità truculente, sembrava auspicare quella aura d'immobilità e di eternità angelicata che pare avvolgere il « Parnaso » e la « Scuola d'Atene » di Raffaello ». Dostojewski e Balzac, Stendhal e Tolstoi, Holderlin e Kleist egli ce li ha mostrati come dei giganti o come dei prometei incatenati, ce li ha rappresentati lanciando ciottoli e macigni, sullo sfondo di un paesaggio scrosciante di tempeste; divinità truculente surriscaldate, alla Rubens, con esseri angelicati, alla Raffaello, lumeggiando ad Erasmo ed a chi crede nella ragione e nel progresso, Zweig si appigliava, intorno al 1935, a quel culto dell'eterno che, a dire di Benda, è stato spogliato e profanato dagli intellettuali traditori come Barrès, Sorel, Kipling o D'Annunzio. Ma come predicare fratellanza, pace rigetto dello spirito di classe e di partito, quando si è accordato, così largo credito agli impulsi libidinosi e irrazionali? Come elevare inni alla età d'oro del mondo convertito alla ragione quando se ne è schernito il culto e sfasciati gli altari a colpi di mazza?

Fatto inoppugnabile, in molti dei maggiori artisti e moralisti degli ultimi decenni si trovano riunite istanze collettive contro la ragione. Fatto incontestabile, essi hanno firmato contro la ragione il manifesto della vitalità.

L'appello alle forze dell'istinto non sembra essere stato una epidemia passeggera come Zweig volle credere. Era piuttosto come insinuò Spengler, l'anelito di una civiltà ormai giunta alla maturità e divorata da una ansia infrenabile d'espansione e di estensione.

Lorenzo Giusso

SOMMARIO

Letteratura

Arti - Filosofia

Musica - Radio - Teatro

SAN FRANCESCO D'ASSISI

PONTE FRA L'ORIENTE E L'OCCIDENTE

Sin dall'inizio della sua storia, la Russia ha sempre mostrato due volti: quello visibile che la faceva vedere unita sotto la duplice guida della Chiesa e dello Stato, e quello invisibile del popolo che nonostante la millenaria imposizione dell'ortodossia bizantina, è rimasto profondamente attaccato al genuino cristianesimo che con le prime parole del Vangelo gli avevano portato gli umili monaci greci. In tal modo, con l'introduzione dell'ortodossia, rivestita dalle prerogative di una religione di Stato, in Russia era stato creato un terreno propizio al sorgere di un potente settarismo che, più tardi, e particolarmente dopo lo scisma del Seicento, divenne una delle più spiccate caratteristiche della sua vita religiosa. Con la Rivoluzione l'organizzazione della Chiesa si sciolse anche più rapidamente delle istituzioni dello Stato dei Romanov, in parte trasformate dalle esigenze del nuovo regime. Nel 1917 il settarismo come non mai alzò la voce, e le sue più note comunità, come per esempio quelle degli astinenti, offrirono la propria collaborazione al governo sovietico. Fu allora, in quegli ambienti, una opinione molto diffusa, che con la fine della Chiesa ortodossa, in Russia si iniziasse l'era del vero Cristianesimo. Gli esponenti del settarismo russo ben presto dovevano però accorgersi quanto fallace fosse questa speranza: quanti fra loro s'erano messi al servizio del bolscevismo, furono poco a poco destituiti dai posti di comando che in un primo tempo avevano potuto conquistare, e finirono nelle prigioni e nei campi di concentramento. E di fronte alla incessante propaganda anti-religiosa fallirono tutti i tentativi di ricostruire le disperse comunità religiose.

Eppure con tutto questo il Cristianesimo in Russia non era definitivamente debellato. Se ciò fosse il caso, il governo sovietico certamente non avrebbe promosso la restaurazione della Chiesa che doveva infatti avere una parte decisiva durante l'ultimo conflitto mondiale, tenendo fra l'altro acceso nel popolo, oltre alla fede, anche un pronunciato patriottismo alimentato dall'antica idea messianica del mondo russo, ossia dalla credenza che questo popolo fosse destinato a liberare tutti gli altri dal dominio delle forze del male e ad instaurare sulla terra il Regno dei Cieli. Da quel periodo in poi, la situazione non è sensibilmente mutata. All'interno il clero è tenuto ad alimentare la millenaria aspirazione del popolo alla redenzione dell'umanità: all'estero i sacerdoti ortodossi si dispongono a sostituire i propri colleghi cattolici, come fra l'altro è avvenuto in Rutenia, in Galizia e in alcune parti della Polonia. Il patriarca Alessio e i suoi accoliti hanno accettato questa missione nella segreta speranza di poter così realizzare le tradizionali aspirazioni della Chiesa ortodossa che oggi come ieri vorrebbe fare di Mosca una « terza Roma ».

Se mai è possibile fare previsioni sull'ulteriore evoluzione del cristianesimo, non lo si può certamente fare senza conoscere l'essenziale fattore da cui dipende l'avvenire dell'umanità: quale è e sarà la sorte del cristianesimo in Russia?

In tale relazione decisiva appare soprattutto il fatto che i russi, dopo la conversione al cristianesimo, hanno continuato a vivere in uno stretto rapporto con la natura, e l'immaginazione del popolo è rimasta invariabilmente influenzata da credenze, o se dir si voglia, da superstizioni di carattere apparentemente pagano. D'altra parte, questo popolo, oltre ad essere incline al fatalismo, e in ciò prettamente orientale, si è sviluppato in una atmosfera di millenario soggiogamento morale e sociale dimostrando di essere propenso ad accettare l'umiltà, l'obbidienza e la povertà come forme fondamentali d'esistenza. Una struttura psichica di tale fattura non può non rivelarsi resistente ad imposizioni d'ogni genere, e specialmente da parte delle autorità politiche, ciò che a sua volta spiega non solo l'inevitabile sorgere in Russia di tiranni tipo Ivan il Terribile, Paolo I o Stalin, ma anche quel « samodurstvo », quella autocompiacenza degli antichi signori russi che, si direbbe, provocati dalla docilità, dalla pazienza e dalla incondizionata devozione dei propri servi, si abbandonavano alle più assurde bizzarrerie nei loro riguardi.

Non meno significativi sono gli eccessi in senso inverso: la forza a volte illimitata nella sopportazione delle sofferenze; la completa fiducia nel volere della Provvidenza; l'abnegazione e la spersonalizzazione in forme quasi morbose; e con tutto questo una coscienza del peccato collettivo: « Siamo tutti colpevoli di tutto », come diceva Dostoievsky. Le manifestazioni della vita cristiana non potevano in tal modo non assumere il carattere di spontanea carità che scaturiva da uno stato permanente di identificazione fra l'io e il tu in ogni espressione, anche minima, dell'esistenza quotidiana, e che finiva per prorompere dai fondi dell'anima perfino lì dove i privilegi di casta o di posizione sociale alimentavano la superbia, la prepotenza e l'arbitrio. Questa paradossale situazione psichica del mondo russo spiega tanto il dilagare del settarismo religioso che aspirava a diminuire tutte le soprastrutture organizzative o dogmatiche atte — a secondo dei pareri dei suoi esponenti — ad intralciare il realizzarsi nella vita dei naturali impulsi cristiani, quanto il sorgere di quel movimento dell'« andare verso il popolo » che, nella seconda metà del secolo scorso, portò non pochi rappresentanti della classe colta, tormentati da improvvisi rimorsi di fronte alle sopraffazioni e alle ingiustizie commesse a danno del popolo, ad avvicinarlo, a volerlo comprendere, ad identificarsi con la sua vita piena di rinunce, con la sua intima sofferenza. Tolstoi è solo un esempio fra migliaia e migliaia di casi rimasti più o meno ignoti, di questo collettivo pentimento.

La Rivoluzione certamente non ha creato il « paradiso terrestre » sognato, sia pure sotto forme diverse, così dai settari come dai rivoluzionari russi, e non si può nemmeno asserire che in Russia sia terminato quel processo di purificazione a prezzo di inaudite sofferenze che Dostoievsky riteneva essere indispensabile per far ritrovare all'umanità la perduta innocenza dell'antico paradiso. Altrettanto innegabile è, però, che le esperienze degli ultimi tre decenni hanno oltremodo potenziato le energie creative del popolo, e, pertanto, i promotori del grande rivolgimento, evidentemente contro il proprio intendimento, l'hanno portato decisamente avanti sul cammino verso la realizzazione delle sue aspirazioni religiose e spirituali di portata storica.

L'Occidente non può chiudere gli occhi di fronte a questa situazione del mondo russo, e in un più o meno lontano avvenire sarà costretto a determi-

Continua a pag. 4

N. Sementovsky

★ SIMULACRI E REALTÀ ★

IRA E NEBULOSE

Come l'Iliade è il racconto dell'esplosione (irata) di Achille, così la Fisica è anch'essa il racconto di un'esplosione, da cui ha avuto origine l'universo. Una bomba cosmica, dieci miliardi di anni fa, scoppiò. Nacquero atomi, stelle e sistemi della Via Lattea. Nacque anche il tempo e lo spazio. Il diametro della bomba, prima che essa esplodesse doveva essere infinitamente piccolo; ed oggi è cresciuto a dieci miliardi di anni luce. Le esplosioni continuano.

Come volete allora che il nostro piccino pianeta abbia pace? Nato da una bomba, se non scoppia muore. « Se non scoppio muoio! », si lasciò scappare il cavaliere Tali di fronte al commendatore Quali, non supponendo di ripetere una formula cosmica. Al pari del cavalier Tali di tanto in tanto c'è una nazione che vuole esplodere. Non dice naturalmente « Se non scoppio muoio »; ma comincia ad agitarsi adducendo ed allibrando di aver diritto allo « spazio vitale ».

Abbiate pazienza quindi con il vostro simile e anche con voi stessi, quando avvertite l'ardore subitaneo, impetuoso e strepitante che l'abbrucia. Nati da una bomba, all'anagrafe della vita siamo tutti iscritti come bombardieri. A quelli però dello « spazio vitale » fatevi a ricordare una verità, tratta anch'essa dalla fisica. Lo spazio cosmico si espande per esplosione, il che significa un allontanamento a vertiginosa velocità delle nebulose, un aumento di distanza tra le isole di stelle. Detto in modo grosso, possiamo dunque affermare che in ogni istante nuovo spazio viene creandosi. Ma i fautori dello « spazio vitale » non creano nuovo spazio, si avventano bensì su quello degli altri. Le ire dell'uomo e quelle dei popoli contravvengono dunque alle leggi dell'esplosione cosmica. Se chiedete all'Universo perchè scoppia, vi fa rispondere dai fisici: « per ingrandirmi ». Ma se la stessa domanda rivolgete agli uomini, essi vi fanno rispondere dai politici che esplodono per conquistare, cioè per tagliare lo spazio e in sostanza per farlo più piccino.

L'UMILTÀ STA NEL NOCCIOLO

Grazie alla paziente sagacia, all'industria sottile, al buon cuore, direi, dei volgarizzatori scientifici, tu in tram puoi sentirti raccontare storie di protoni, di neutroni, di elettroni, di nuclei, ecc. Non a caso ho scritto « buon cuore »; non posso infatti non avvertire quel sorriso bonario di questo o quel nonnino (vegliardo per scienza, intendiamoci!) con cui ti espone come qualmente un protone un giorno disse ad un elettrone: Associamoci! Si associarono e costituirono un atomo, che i due compari battezzarono con il nome di idrogeno. Altre associazioni (non molte: forse non arrivano a cento) si costituirono per darci minerali vegetali ed animali, la materia insomma. Ed anche la tua forma corporale è stata disegnata e costruita con elettroni e noccioli. E tra gli uni e gli altri un vuoto: un vuoto prodigioso, dicono. Comprendo ora perchè l'uomo è vano: egli è tutto in quel vuoto, se è vero che ad abolire quel nulla, tu ed io con tutti i nostri elettroni, protoni e neutroni saremmo appena due punti invisibili ad occhio nudo, e appena visibili ad un occhio armato di microscopio. Insuperbirsi per il buon volume, o rammaricarsi per l'avaro volume della nostra mole corporale è dunque un comparare vuoto a vuoto. Tutto è vanità, sospira il moralista. Ma si capisce. E come potrebbe essere altrimenti, se dal microscopico punto al mausoleo vivente in cui abiti si giunge per architettura di vuoti.

A considerare il nostro nocciolo puntiforme, un'umiltà atomica sola potrebbe costituire il pulsante, il parapetto del pozzo spalancato del nostro nulla.

CON TUTTA L'ACQUA DELL'OCEANO ...

« Da due giorni il piroscafo britannico « Seanrolley » naviga nell'oceano indiano con un carico di carbone in fiamme. Novecento tonnellate di carbone bruciano.... ».

Bruciano? E tutta quella oceanica massa liquida non serve dunque a nulla? Un'altra certezza che crolla, l'acqua, tutta l'acqua del mare non può spegnere un migliaio (meno cento) tonnellate di carbone. Un'altra fiducia che svanisce: la fiducia nei pompieri. Se le pompe non sanno tirare su più acqua; a che cosa esse servono? Non hanno pompe, si dirà. Ma allora prima che esse fossero state inventate, l'acqua non spegneva il fuoco? Il fatto è davvero singolare, e, per la verità, non privo di poesia. Questo piroscafo, trasformatosi in caldaia, che galleggia in pieno oceano, lo vedo di notte fra le onde mugghianti, in una sfida rabbiosa.

E penso che forse nella nostra anima, quando il male prende fuoco, non c'è oceano di bontà che possa spegnerlo. E' questa la dannazione?

Varius

GABRIELE D'ANNUNZIO
GIUDICE DEL "PRIMO VERE"

Quando mi capitarono sotto gli occhi alcune lettere di Gabriele D'Annunzio, custodite con troppa gelosia nella Biblioteca comunale di una cittadina, che, superba nella ferrigna cerchia delle sue belle torri, par che monti la guardia al confine tra... le provincie — stavo per dire... fra le repubbliche — di Firenze e di Siena, avevo da poco tempo letto col più vivo interesse un bel libro di Giuseppe Fatini, intitolato «Il cigno e la cicogna», nelle cui pagine sono testimoniate, col corredo di molti originali documenti, le sofferenze e le insofferenze del giovanissimo poeta di «Primo Vere».

Nella vita dei Grandi la rievocazione dei fatti della loro prima giovinezza è sempre interessante, anche se i fatti rievocati abbiano avuto le proporzioni di comuni episodi; ma tale rievocazione è molto interessante, anzi risponde ad una importante esigenza di studio, quando quei fatti siano stati i segni annunziatori della futura grandezza.

Tanto più importante è la rievocazione dei loro scritti, specialmente quando non hanno soltanto valore autobiografico, ma anche valore autocritico.

Allorchè Gabriele D'Annunzio, vincendo la ritrosia del suo temperamento — selvatico qual'era, un po' per la natura dei suoi nativi monti d'Abruzzo e un po' per la mal sopportata clausura del Collegio di Prato — e cedendo alle insistenze del padre, s'indusse a affidare alle stampe, in modesta veste tipografica, il suo «Primo Vere», audaci parvero le sue liriche, non solo per il contenuto, ma anche per la forma metrica. Infatti, il giovanissimo poeta aveva voluto affrontare l'aspra difficoltà di quegli stessi metri, che ormai il forte e rude poeta maremmano aveva scolpiti nel granito delle sue «Odi Barbare».

Subito molti si affrettarono ad accusarlo, non di semplici ispirazioni, ma di vere e proprie imitazioni carducciane; ma a tale sciocca malignità Gabriele D'Annunzio risponderà, con serena e sicura franchezza, nella «Laus Vitae», con l'ode «Saluto al Maestro», rendendo l'omaggio della più fervida riconoscenza al poeta delle «Odi Barbare»:

«...in memoria dell'ora
santa che versò d'improvviso
il fuoco pugnace de' tuoi
spirti sulla mia puerizia
imbelle...»

●

Tra i suoi più accaniti accusatori fu Giovanni Marradi, che non solo di imitazioni della poesia carducciana, ma di «furti commessi a danno di vari poeti contemporanei» lo accusava; e, in una lettera a Giuseppe Chiarini, mal celando il suo personale risentimento di «derubato», specificava quali fossero tali «furti».

Ma il Chiarini, che, ricevuta una delle prime copie di «Primo Vere», aveva già espresso al giovanissimo poeta, che a lui s'era confidato, il suo benevolo compiacimento, elargendogli conforti e consigli ed anche incoraggiamenti e rimproveri, dovè sorridere bonario di tanto accanimento del Marradi.

Fu perciò che, nel novembre 1880, dopo sei mesi da che lo stesso Chiarini, con una recensione nel «Fanfulla della Domenica», aveva quasi somministrato il battesimo poetico all'autore di «Primo Vere», il Marradi, letta la recensione, scrisse a Giovanni Marenghi — la lettera è riportata nel bel libro del Fatini — per dare sfogo al suo risentimento, coinvolgendovi lo stesso Chiarini: «Ho letto la recensione del Chiarini e sono rimasto proprio male. In fondo egli non ha pensato che a sè e non mi ha citato neppure fra i derubati dal D'Annunzio. Mentre io lo sono stato di gran lunga più di tutti. Par proprio che contro me sia stata fatta la congiura del silenzio».

Ingiusto l'accanimento del Marradi contro il D'Annunzio, ed anche il suo risentimento contro il Chiarini, perchè il Chiarini nella recensione non aveva mancato di rilevare le ispirazioni e le imitazioni della poesia del Carducci e anche di quella del Guerrini, ma le aveva chiamate con la parola «peccati», anzichè con la brutta parola «furti»; ed aveva assolto da tali peccati il giovanissimo peccatore, infliggendogli non altra penitenza che quella del divieto di leggere per un anno intero il Carducci e il Guerrini, con l'aggravante di leggere invece «Omero, Virgilio, Orazio, Dante e quanti altri poeti vuole».

●

Ma anche fuori della cerchia di questi che erano i maggiori giudici della critica letteraria e costituivano una specie di supremo tribunale, al cui giudizio qualunque giovane che tentasse l'agone delle lettere non poteva sottoporsi senza trepidazione, il «Primo Vere» di Gabriele D'Annunzio suscitò lodi e rimproveri, plausi e biasimi, consensi e consigli incoraggianti e critiche sconcertanti e sconfortanti, a cui l'animo del giovanissimo poeta fu vivamente sensibile.

E per questa viva sensibilità del suo animo, mentre ebbe espressioni di tenera e fervida gratitudine verso coloro che gli avevano elargito lodi e plausi, consensi e consigli incoraggianti e anche verso coloro che non gli avevano risparmiato critiche cortesi e sincere, reagì, non senza violenza, contro i critici di mala fede o di corta vista. N'è prova evidente la sua Ode «A un fale», in cui, mentre irride a «le canzoncine stitiche e gialle» che «fanno quasi svenir di tenerezza — le dame tabaccose — e le zitelle piene di dolcezza — patite e smorfiose», sdegnosamente dichiara: «I vostri sermoncini e le tirate — mi sanno d'omelia — le strofette cachettiche e melate — pozzan di sacrestia».

Come si sente il fuoco di Gabriele D'Annunzio diciassettenne in questa sua violenta reazione contro coloro che lo criticano giacchè non lo comprendono, non lo possono comprendere e gli rimproverano e forse anche gli invidiano la giovanissima età! Ma lui, sì, la sente tutta la bellezza e la forza dei suoi diciassette anni.

Nell'Ode «Ex imo corde», dedicata al suo fiero Abruzzo, la primavera della vita e della poesia pare che in lui si desti quasi improvvisamente, con la primavera della natura in fiore:

«Or co' giorni mandorli fioriti
T'l sol riapron l'ale
gli entusiasmi splendidi sopiti
ne l'inverno glaciale,
e ti mando un saluto, o Sannio fiero,
senza nube d'affanni,
con tutto il foco prepotente e altero
de' miei diciassett'anni.

Con l'accenno ai diciassette anni del giovanissimo poeta, anzi con la citazione di questa sua strofa, nel fascicolo num. 12, in data 31 dicembre 1880, de «La Nuova Frusta letteraria», organo della Brigata degli Ignoranti, comincia la recensione a firma G. sulla seconda edizione «corretta con penna e con fuoco ed aumentata» delle liriche di Gabriele D'Annunzio raccolte sotto il titolo «Primo Vere».

«Il signor D'Annunzio ha diciassette anni — avverte il recensore con linguaggio che ha tono spiccatamente arcadico — Dio lo benedica! I versi sono i fiori della primavera della vita: e i fiori di primavera rallegrano sempre chi li mira, e par che rispondano, tra il verde dei prati, ai canti degli uccelli che gorgheggiano, svolazzando di ramo in ramo, stando fermi per l'aria su le ali, al brillio della luce che piove dai hei sereni. Però non sono, per quello che ne pare a me, tutti fiori di prato queste liriche, cioè non sono tutti cresciuti al calore del sole, aperto, allo spirare delle aure libere, al fresco delle acque correnti. Ve ne ha di tali che si direbbero sbocciati forzatamente al caldo della stufa, per arte più che per natura... Se non fosse la benedizione di quei diciassette anni anche noi diremmo al poeta: i tuoi versi non sono poesia; ma pur che lasci correre la vena poetica, che sotto la scorza di quei versi si sente gorgogliare, e le apra libero il corso e la lasci andare per la sua strada, non ci vorrà molto tempo perchè a lui riesca a farsi ammirare, e, quello che è il battesimo dei poeti valorosi, farsi amare dai suoi lettori. Dimentichi egli il suo faticato «Primo Vere» e torni fiducioso, allegro, gaio alla schietta primavera dei suoi anni, dei suoi amori, dei suoi versi».

Il recensore è Aurelio Gotti, Accademico della Crusca, autore di buoni studi storici e critici.

Ma forse più interessante è la nota aggiunta alla recensione del Gotti dall'Arciconsolo della Brigata degli Ignoranti, anche perchè nella prefazione in data 31 gennaio 1880 a «La Nuova Frusta Letteraria» egli ha, con orgogliosa e forse anche un po' presuntuosa severità, proclamato che la sua volontà è che questo nuovo periodico «senza portare barbazzale per anima viva, combatta la foga impetuosa di stampare, la sfacciataggine di scrivere senza ingegni e senza studi, di fabbricare dei libri di tritumi e di avanzi come le polpette di trattoria».

Tanto più è interessante la nota dell'Arciconsolo, in quanto egli, rilevando che l'autore delle liriche è un convittore del R. Collegio Cicognini di Prato, osserva: «per quanto l'ingegno singolare che dimostra e la squisitezza d'animo che lo rende amabilissimo non li abbia pescati in Collegio, pur non è poco argomento d'onore, per l'egregio personaggio che quello dirige e per i distinti professori che vi insegnano, lo aver saputo così felicemente educare questo singolarissimo alunno».

Certamente l'Arciconsolo ignorava che nel gennaio di quello stesso anno, subito dopo la pubblicazione di «Primo Vere», il Consiglio dei professori del Collegio era stato convocato dal Direttore, che, pure riconoscendo al D'Annunzio ingegno e moltissimo studio, deplorava la sua poesia, perchè «ci si rivela purtroppo anche un tale scetticismo e una tale sensualità da far pena» ed esprimeva la preoccupazione che la poesia di questo singolarissimo alunno potesse compromettere la reputazione del Collegio.

«Questo indirizzo di sentimenti e di idee — dichiara il Consiglio dei Professori nel suo verbale — lo deplorerebbe ugualmente se il D'Annunzio non fosse convittore. Ora, come convittore non potrebbe pregiudicare alla riputazione del Convitto, quasi qui non si insegnasse altro che a negar ciecamente? Quasi qui i giovani potessero formarsi un ideale non rispondente certo all'ideale di uomo e di cittadino dabbene?»

Ed il Consiglio dei Professori votò a carico del giovanissimo poeta una severa ammonizione.

Continua a pag. 6.

Nicolò Piccinni

[illegible]. Del resto il mio Primo vere è ben povero! Per ora è una tavolozza in cui sono stati messi dei colori per quadri futuri; esso è però più caro per un certo sentimento sano e giovenile della Natura che vi circola entro.

Intanto io la ringrazio anticipatamente della sua bibliografia; e, stringendole la mano (me lo permette?), la prego di credermi per sempre suo devotissimo e riconoscentissimo amico.

Gabriele d'Annunzio

16 Dic. 80.

Gabriele D'Annunzio: autografo del 1880

LA MORALITÀ
NELLA POESIA MANZONIANA

Ogni scrittore, piccolo o grande, conserva nella sua opera la chiave che apre l'economia del suo mondo all'intelligenza critica. Non è sempre agevole scoprire tale chiave e alle volte si perviene ad essa solo dopo numerose e lunghe ricerche. La logica dell'opera letteraria può essere nascosta oppure confusa o anche può presentare un aspetto complesso e quasi irrisolubile. Il critico allora durerà molta fatica e impegnerà molto acume per giungere alla rappresentazione chiara e distinta di quel mondo.

Non è però questo il caso del Manzoni la cui vita spirituale è stata perennemente dominata da una lineare, schietta esigenza di moralità fronteggiata negli anni giovanili soltanto con delle soluzioni provvisorie che erano però sempre sopravanzate dalla crescente insoddisfazione, sinchè questa energia non trovò l'unico degno sfogo, espandendosi nell'Infinito Bene. E dal nuovo, stabile assetto interiore, al posto dell'accademico esercizio, era scaturita la poesia.

In realtà, non ostante gli indulgenti tentativi di ricupero, si deve ammettere che poesia non vi fu finchè mancò un'autentica passione da tradurre nella parola poetica, data soprattutto l'indole del Manzoni, insensibile ad acquarellare evanescenti stati d'animo. Tuttavia sarebbe un errore ripudiare questo materiale come superfluo e inservibile: vi si trova invece qualche componimento addirittura utile, segnando una tappa nello svolgimento della moralità manzoniana che non può essere perduta d'occhio da chi si propone il problema della genesi della sua poesia. Tali componimenti sono perciò da riguardarsi come testimonianze di una preparazione remota e inconsapevole in cui l'accento etico è sempre dominante, preparazione all'ingresso, quando i tempi saranno maturi, nell'ordine divino. E, avendo nella Provvidenza cristiana la sua istanza morale definitivo collocamento, da questo mondo rinnovato ai suoi occhi nasce la poesia, poesia del cielo e della terra: per intenderci, il Cinque Maggio, gl'Inni Sacri, la Morte di Ermengarda.

Ma la strada è lunga e, guardandola nei primi tratti, non fa nemmeno lontanamente immaginare la meta cui conduce. Il giovane Manzoni pareva volgersi ad una moralità tutta laica, illuministica, realizzata da un uomo il cui rapporto con il Dio naturale era di carattere logico e non mistico: un uomo che aveva quindi lasciato dietro di sè come monumenti in rovina e destinati al crollo fatale le religioni storiche e, che, iniziando pieno di speranze l'età della ragione, viveva nella più completa anarchia spirituale. Ma la plurisecolare educazione cristiana ancora informa di sè alcuni aspetti della nuova, laica filosofia, essendo ormai divenuta patrimonio insopprimibile dell'umanità.

Il carattere del Manzoni descritto nel sonetto sul suo ritratto, che riecheggia quello dell'Alfieri, porta le tracce di questa sopravvivenza: «Spregio, non odio mai, m'attristo spesso: Buono al buon, buono al tristo, a me sol rio, A l'ira presto e più presto al perdono». L'opera poetica manzoniana s'inizia così sotto buoni auspici. Seguendo il suo itinerario, vedremo che gli indugi sulla vita morale da lui prediletta sono molti: questa predilezione egli la doveva a Dante e al Parini e il Parini, forse più familiarmente accostato per la moderna «forma mentis», gli aveva certamente ribadito quelle ormai connaturate reminiscenze cristiane con la sua parola accettabile anche da spiriti inaspriti nella negazione, perchè immune da turgori apologetici. Tuttavia il Manzoni pare concedersi qualche momento d'oblio nella giovanile primavera dei sensi: «E il Zeffiro lascivo, Che ne le zone de le incaute vergini Scherzar gode furtivo, Onde audaci pastor mal ligni videno; E a lor la guancia bella e vergognosa Tinge vergineа rosa». Sono smarrimenti quasi incredibili ove la memoria classica rinverdita nel recente sogno arcadico invita il futuro austero cantore degl'Inni Sacri, distraendolo dal proprio mondo.

Questo proprio mondo ideale già esisteva: l'aveva concentrato, imitando con umile pedanteria il padre Dante, nella figura allegorica della Libertà, la dea madre della novella mitologia rivoluzionaria. I quattro canti del poemetto prendono le mosse dalla Pace di Lunéville che consacrava la vittoria dei principi dell'89 contro l'assolutismo. Vi circola un'aria di accademico, impulsivo entusiasmo e di superficiale grandiosità. Si passa attraverso contrasti ingenui e violenti: spettacoli luminosi ovvero orridi, tripudi ovvero esecrazioni. Un aspetto caratteristico assume la precipitosa tirata convenzionale contro la Chiesa: un bersaglio scelto con irreparabile cecità dalla sua foga giovanile. Da questa poesia così povera e scopertamente legata alla lettera dantesca rimane il moto di un'anima che vuol superarsi ricercando un oggetto di fede. Poichè tale oggetto rinvenuto troppo presto si trovava al di fuori e al disopra della realtà dei sensi, quest'ultima scadeva di valore nel confronto con la realtà del pensiero e mostrava sempre di più la sua natura corruttibile, i suoi vizi, le sue miserie. Ed ecco il Manzoni vederla nei «Sermoni» attraverso l'abile, eloquente forma della satira pariniana che sembra accarezzare abilmente il costume per darlo meglio in pasto al disprezzo.

Soltanto però nel «Carme in morte di Carlo Imbonati» un positivo risultato è raggiunto: qui lo spirito, pienamente maturo, ha preso il suo partito, ha fissato il suo programma, ha liberamente scelto il distacco dell'uomo che vive secondo lo spirito del secolo che vive secondo la carne; opzione tanto più meritoria in quanto esercitata da una coscienza priva del conforto derivante dalla certezza di una perfetta giustizia. Abbiamo raggiunto il più alto vertice della moralità laica manzoniana.

Lo spazio cronologico tra il Carme e gl'Inni Sacri è notevole; ma addirittura chilometrico è il dislivello, superato di volo, dall'economia morale umana a quella divina. La conquista di Dio da parte dell'anima significò vedere con occhio nuovo lo scenario del mondo e la storia, per l'avvertita, profonda presenza della divinità. La vita umana è il campo in cui, incommensurabile, opera il piano morale divino. Quest'opera diviene per il Manzoni poesia.

Da una vetta così eccelsa persino le altezze raggiunte nel Carme in morte di Carlo Imbonati sembrano umili pianure. Il sentimento poetico aderisce al livello provvidenziale che fermenta nel mondo, s'immedesima in esso, ne divina l'azione, segreto inaccessibile agli increduli. Gli avvenimenti alla luce di questo mistero si mutano da fenomeni aridi, meccanici e apparentemente senza senso in fecondi significati morali: Dio ha vinto liberando l'Italia dai Francesi («Aprile 1814»); Dio ancora s'accinge a guidare gli eventi in favore del popolo oppresso («Proclama di Rimini»; «Marzo 1821»); lo stesso Dio ha tessuto la trama dei trionfi e delle disfatte napoleoniche per raggiungerlo al limite della vita e, dopo aver estinte in lui le ultime cupidigie mondane, fare della sua miseria la sua salvezza; Dio infine sembra schiacciare sotto il peso delle sventure l'anima delicata e trepida di Ermengarda divisa tra i tenerissimi affetti di un amore coniugale non ancora domato e di un amore divino non ancora perfetto: in realtà non vuole che affrettarle il possesso del Cielo.

Negli «Inni Sacri» la presenza divina nel mondo viene direttamente affrontata. S. la poesia la più grande storia che abbia mai vissuto l'umanità, quella compiutasi nella Redenzione. Il tema senza una salda investitura morale e una folgorante intuizione che liricamente imprime il carattere eterno di questi fatti, il loro dominio su qualsiasi tempo umano, avrebbe potuto condurre ad una fiacca, convenzionale, elusiva poesia di devozione, dato che il Manzoni non possedeva nell'animo una forte carica mistica. E quindi la visione storica che alimenta la fede e la poesia, laddove Dante aveva tratto questo alimento dalla visione dommatica.

Talora la forma sembra portare i segni di una sbozzata concisione poco sensibile a raffinatezze estetiche; e certamente un rapimento così impetuoso spesso lascia grezza la materia versificata. Dentro però urge un'incandescenza drammatica, un'alta pressione del pensiero che lotta con il verso opaco e rigido e vuole piegarlo alle sue sublimità, questo pensiero che nel suo rapido volo celeste non patisce indugi ed esclude con fermezza ogni mondana distrazione e ogni sensuale ornamento. Un brivido di divina febbre fa schiudere fulgide immagini: «Il sospir del tempo antico, Il terror dell'inimico, Il promesso Vincitor»; «O Rosa, o stella ai periglianti scampo, Inclita come il sol, terribil come Oste schierata in campo»; «Come la luce rapida Piove di cosa in cosa, E i color vari suscita Dovunque si riposa...». Ma sono simboli che, confrontati con i soprannaturali oggetti, denunziano l'estrema, valorosissima tensione di un linguaggio debole e oppresso dalla finitezza.

Si è sottolineato che il cattolicesimo degl'«Inni Sacri» ha un aspetto soprattutto umano e sociale. Ciò dipende dalla formazione schiettamente morale dello scrittore che ha sviluppato in lui quel senso, cui si è già accennato, di continua presenza del dramma sacro nell'umanità e di provvidenzialità della storia. Così si perpetua nel tempo sulla terra il gaudio per la Risurrezione del Signore, anticipo del gaudio eterno quando ogni giusto risorgerà; così il navigante in pericolo, il fanciullo impaurito, l'umile donna addolorata si volgono a Maria, la Corredentrice che allontana il male; così Gesù rinasce per portare al mondo la pace e s'immola sul Calvario per insegnare al mondo la sofferenza che libera dal peccato e prepara la via al Cielo; così lo Spirito Santo rigenera i cuori, offrendo a tutti il suo dono particolare secondo le necessità.

Il Dio cristiano rischia talora di essere sottratto alla confidenza dell'uomo da certi insociali e solitari slanci mistici, come da certa superiore frigidità filosofica, ma la forza morale del Manzoni in pieno rigoglio ha trionfato di ogni sterile isolamento religioso.

Gualtiero Da Vià

MICHELANGELO E IL DEMONIO

Michelangelo s'incontrò per la prima volta col Demonio quando aveva meno di quindici anni e frequentava la bottega di Domenico Ghirlandaio, presso il quale il padre lo aveva allogato nel 1488: era stato l'amico Granacci a procurargli una stampa di Martino Schongauer che raffigurava Sant'Antonio sollevato da terra e tormentato dai diavoli. Il ragazzo se ne innamorò subito e, a detta di Ascanio Condivi, ne trasse una tavoletta accuratamente dipinta per la quale andava persino in pescheria a studiare dal vero i vari pesci, le qualità, le varietà e i colori delle loro scaglie.

Dice infatti il biografo: « Sicchè andatosene in pescheria considerava di che forma e colore fossero l'ale dei pesci (cioè le pinne), di che colore gli occhi ed ogni altra parte rappresentandole nel suo quadro: onde, conducendolo a quella perfezione ch'ei seppe, dette fin d'allora ammirazione al mondo ... ». Il Vasari dice che ritrasse questa stampa « di penna » colorandola poi a suo modo, sicchè si è pensato che il biografo aretino alludesse ad un disegno colorato, mentre, a rigor di termini, il Vasari non parla di copia su carta ma soltanto di una copia « a penna » che, nel Quattrocento poteva anche essere eseguita su tavola, per preparare accuratamente il disegno destinato alla pittura.

Comunque noi non possediamo più questa opericciuola di Michelangelo ragazzo e sarebbe ozioso discuterne la tecnica. Piuttosto ci interessa il procedimento usato dal Buonarroti nel tradurre la stampa goticizzante dello Schongauer, in pittura.

L'artista controlla le singole parti dei fantastici diavoli di gusto tedesco sul vero dei pesci, e tende a raggiungere una concreta verosimiglianza negli esseri fantastici. Questo tratto d'ingenua, ma accanita preoccupazione infantile sposta già la copia dalla stampa tedesca su di un piano di creazione individuale.

Il successo delle stampe nordiche, infatti, era già assai vivo in quegli anni a Firenze e le stesse incisioni bellissime del Pollaiuolo, così fiorentine nel gusto della linea « funzionale » (e d'altra parte legate ai soggetti ellenistico-romani dei sarcofagi) ne recano notevoli tracce.

Ma di tali stampe i pittori si servivano per trarne motivi di bizzarria e per rendere più pungenti le loro composizioni pittoriche, prima ancora che il manierismo cinquecentesco s'impadronisse di tutto questo mondo nordico e ne facesse un'arma contro il classicismo degli accademici.

In Michelangelo possiamo supporre che la stampa dello Schongauer suscitasse altri spunti, più strettamente legati alla sua natura d'artista.

Uno di questi, già da me altrove indicato, poteva riferirsi alla composizione accentrata e campata nello spazio vuoto che doveva trovare nel Buonarroti futuri sviluppi plastici e pittorici, appunto per il senso di « autosufficienza » plastica del mondo michelangiolesco; ma il fatto di rendere naturalisticamente verosimili i mostruosi demoni, fa anche pensare ad una necessità di espressione concreta e palpabile anche negli esseri fantastici: e persino il colore, ch'egli andava ad osservare sui pesci (seguendo il suggerimento dell'incisore che, infatti, ha adoperato soprattutto elementi tratti da rettili e da pesci), ci mette sulla via per intendere le nascenti preferenze cromatiche del Buonarroti. Se, infatti, vogliamo credere opera sua la tavola di Londra con la Vergine il Bimbo e quattro Angeli (dipinto non finito, detto « Madonna di Manchester ») vi riscontriamo la preferenza tipica per un colorito metallico, quasi a scaglie e spinto verso i toni cangianti, che si ritrova in natura nei rettili, nei pesci e che Michelangelo sviluppa nella sua tavolozza anche nel « Tondo Doni » per impadronirsene con efficacia polemica ed attuarlo in vario modo, in tutta la sua attività pittorica. Il colore del Buonarroti insomma si può sempre trasporre nel bronzo, nel rame, nel marmo.

Quei demoni dello Schongauer non dovevano, però, turbare la concreta e plastica fantasia michelangiolesca: erano il frutto tardivo di quelle composizioni antologiche di varie parti animalesche, che il gusto nordico andava mettendo insieme nella pittura, così come da frammenti di pesci, di rettili, di volatili, si fabbricavano i « mostri » che ancora oggi scopriamo nelle vecchie scansie di qualche Museo di storia Naturale o nel retrobottega delle antiche farmacie.

•

La fantasia di Michelangelo, infatti, anche nei momenti di maggiore accensione, si rifiuta di creare il « mostruoso » che abbia interesse come tale, così come ricaccia nell'ombra la creazione d'un mondo stregonesco e diabolico, quale, invece, sarà accolto ed espresso con bravura gotico-manieristica dal Beccafumi, non per nulla senese.

Tutto, in Michelangelo, deve ormai passare attraverso l'uomo nella sua espressione plastica, nel suo aspetto

Michelangelo — Disegno di un volto Demoniaco

eroico, dolente o drammatico: e come egli nega la natura circostante, ne respinge anche i prodotti animalistici, siano essi verosimili o fantastici: nè ritengo che la sua arte stia a dimostrarci il contrario. Nemico giurato del « caratteristico » come della deformazione caricaturale, egli giunge alla stessa deformazione attraverso lo « scorcio » che è un modo, in fondo, idealistico di deformare la piena bellezza del corpo umano.

Per raggiungere il « goffo » il Buonarroti ha bisogno di ricorrere alla memoria visiva e « copiare » mentalmente l'opera degli altri, della natura o del caso, giacchè la sua creazione tende fatalmente all'espressione di forme eroiche e ideali.

Ricordiamo un aneddoto riportato dal Vasari e che ha tutta l'aria d'essere uno di quei racconti della propria vita che Michelangelo faceva sovente agli amici. « Nella sua gioventù » scrive il Vasari « essendo con gli amici suoi pittori, giuocarono una cena a chi faceva una figura che non avesse niente di disegno, che fussi goffa, simile a quei fantocci che fanno coloro che non sanno ed imbrattano le mura. Qui si valse della memoria, perchè, ricordatosi aver visto in un muro una di queste gofferie, la fece come se l'avessi avuta dinanzi di tutto punto, e superò tutti que' pittori: cosa difficile in un uomo tanto pieno di disegno ».

« Pieno di disegno » Michelangelo, (e si sa come sia densa di significato questa parola per il Vasari) scavalcava le apparenze terrene per sublimarle in una formidabile tensione eroica.

Pure, il mondo demoniaco tornò a presentarsi alla sua fantasia quando compose il « Giudizio Universale ». Per quanto ideata in pieno contrasto rivoluzionario con tutto ciò che i pittori precedenti a lui avevano raffigurato, la tremenda composizione della Sistina non poteva eliminare del tutto i Diavoli: essi, però, compaiono mescolati agli uomini e appena là dove era necessario si affacciassero a denunciare la presenza minacciosa del mondo infernale.

Caronte, demonio dagli occhi di brace, Minosse, giudice grottesco al quale il Buonarroti ha assegnato la funzione di immortalare i tratti di Biagio da Cesena (in quanto giudice anche lui, assai inopportuno, dell'opera michelangiolesca) a sua volta punito dalla sua stessa coda, e forse dal rimorso... e poi, qua e là, in funzione dialettica di fronte a quegli angeli senza ali, geni inviati da Cristo Giudice per eseguire la sentenza; ma quasi sempre nell'ombra; più impressionanti, in verità, perchè si scoprono all'improvviso quando meno ce l'aspettiamo.

La tipologia di questi demoni è pienamente coerente col mondo Michelangiolesco; l'artista non ha bisogno di ricorrere ad una completa trasformazione animalesca nè, tanto meno, alle abituali figurazioni demoniache, con le immancabili ali di pipistrello, e il muso satiresco o di cinghiale, la coda sferzante e il colorito fuligginoso: egli giunge alla massima efficacia solo « imbestialendo » l'uomo e condannandolo, così, alla degradante funzione di ministro delle pene infernali, fino a plasmare, nella tetra e squallida materia fangosa da cui sorge il « Giudizio », paurose immagini scimmiesche quasi si trattasse d'una umanità « punita » e costretta anch'essa, a servire la Giustizia Divina.

Togliendo qualsiasi attributo angelico agli Angeli (ma assegnando loro una fiera bellezza interiore che traspare dai gesti e dai volti illuminati di divina intelligenza) Michelangelo doveva necessariamente togliere gli attributi diabolici ai demoni, conservando loro, tuttavia, maschere d'un grottesco tragico tanto più conturbante in quanto ci richiama il repellente spettacolo dell'uomo degenerato, ridotto a pura animalità.

Sono i demoni di Luca Signorelli dipinti nella scena dei « Dannati » della Cappella di San Brizio, nel Duomo d'Orvieto, filtrati attraverso una più cupa e meno capricciosa fantasia, nell'animo michelangiolesco. L'artista grande a lungo deve aver sostato innanzi a quegli affreschi, come del resto i biografi non tralasciano di notare: egli doveva sentire l'affinità di quel mondo fatto di estrema tensione plastica e d'intima tragicità, nel quale tuttavia la gioia di plasmare il corpo umano, in una nuova consapevolezza anatomica, in mille pose e scorci riscattava ad usura il tono ancora medioevale delle storie dell'Anticristo: e se ne rammentò senza temere di derivarne singole figure e gruppi, del resto pienamente michelangioleschi.

Ma la tipologia demoniaca del Signorelli, sorta dalla simbiosi dell'anatomia con l'ancor vivo afflato medioevale, si trasformò, in Michelangelo nel demone « umano », immagine dolorosa e indimenticabile della condanna alla bruttezza, simbolo del male.

Valerio Mariani

Michelangelo — Disegni di Demoni

Premio letterario europeo

1° — Possono partecipare al concorso « Premio letterario europeo » scrittori di ogni nazionalità, con una o più opere inedite scritte in qualsiasi lingua europea.

2° — Le opere presentate non devono superare come estensione, i limiti minimo e massimo di 200 - 400 cartelle dattiloscritte a doppio spazio; ogni opera scritta in lingua diversa dal francese, inglese, italiano, spagnolo, tedesco, devè essere accompagnata da un breve riassunto in lingua francese e dalla traduzione, sempre in francese, di un capitolo o di un brano.

3° — Gli originali, dattiloscritti e in duplice copia, devono essere inviati entro il 20 ottobre 1952 a *Prix Litteraire Européen, Centre Européen de la Culture, Palais Wilson, Genève (Suisse)*. La data risulterà dal timbro postale. Gli originali non devono recare nè il nome dell'autore nè alcun altro segno d'identificazione, ma solo il timbro, e dovranno essere accompagnati da una busta chiusa contenete il titolo dell'opera e il nome e l'indirizzo dell'Autore.

4° — La Commissione Internazionale proclamerà in Ginevra, il 15 gennaio 1953, l'opera vincitrice del premio. Qualora nessun'opera fosse giudicata meritevole, il premio non sarà assegnato.

5° — Il premio di 10.000 franchi svizzeri sarà consegnato o inviato all'autore subito dopo la proclamazione dell'opera vincitrice. Il premio rappresenta un anticipo sui diritti d'autore dell'edizione originale, che sarà pubblicata entro il 1953. Per qualsiasi chiarimento rivolgersi alla « Casa Editrice Barbèra » - Via Faenza, n. 56 - Firenze.

Aldo Caron - « Madonna » — Opera di metri 2×1,20 in pietra dura veronese

"REALTÁ POETICA,,

A proposito d'un libro uscito in Francia, all'insegna di Julliard, e dal titolo « Avec les peintres de la réalité poétique, di Gisèle d'Assailly, e prefazione di Claude Roger-Marx; libro giunto sino ai nostri tardigradi librai (non tutti tardigradi, ma alcuni nominabili tali in quanto ancora debbono far giungere, dalla Francia, i libri di Max Jacob: nè i più rari o gli introvabili nell'istessa Francia, come il libro che recò insieme al testo di Jacob disegni di Derain e di Picasso, ma, almeno, mettere in vetrina l'ultimo edito dal Gallimard e che contiene alcune delle lettere di Jacob a donne) dicevamo: a proposito de la *réalité poétique* sta di fatto che i campioni francesi, e non francesi, quali C. Caillard, J. Cavailles, K. Terechkovitch furono, con me, e con altri pittori italiani a Celle Ligure dove si disputò il Premio di paesaggio dipinto dal vero. Il primo premio lo vinsi io e me lo diedero Roberto Longhi, Gaetano Arcangeli, e quasi tutti i giudici, meno un pittore di Roma, cocciutamente a me avverso. Allora — è questa il bello — i miei amici Caillard, Cavailles, Terechkovitch dipingevano tutt'altro che la realtà poetica (non poetica) ma dipingevano astratteggiando da furbi e compassati matti. Caillard dipingeva rettangoli verdi con strisce viola e puntolini color rosa. Terechkovitch idem; e, se fosse stato possibile in peggior modo. Tutti costoro sapevano di bleffare. La sera ci adunavamo nei piccoli caffè prossimi alla ciclopica marina della bellissima Celle. Ed il nostro disaccordo era massimo.

Senonchè era un disaccordo che quietavamo più tardi, alle ore piccine, ballando nello chalet di Celle; dove tutti s'era finalmente d'accordo nel programma di ballare insieme con bellissime signore liguri, piemontesi e lombarde; nonchè qualche svizzera o francese signora. Ma essi, al caffè, si mostravano, disputando, astrattisti per la pelle. Temevano, però, le sempre mie, più o meno bonario-pungenti, domande, risposte, osservazioni: ai loro argomenti fragilissimi.

Dicevano che la natura è ormai un libro assai vecchio. Rispondevo: vecchio no, antico e nuovo perchè eterno. Un libro — soggiungevo, scherzando — che mai s'è tarlato. Mai s'è corroso. Mai è apparso sciupato dal vento. Cavalcano gli Apocalissi e la pittura resta tale e quale: come tali e quali appaiono seni, coseni tangenti di donna, o le creste tacite delle colline, oppure le cantanti, d'uccelli, selve, rive dei fiumi. Replicavano: il volto degli umani non c'interessa più. Rispondevo: ma allora perchè andremo stasera a ballare nello chalet? Portatevi delle mummie e ballate con esse se non vi interessano i volti delle bellissime liguri, piemontesi e lombarde. Ma non sapevano farne a meno. E se, di giorno, andavano, in tre, soletti come i frati minori dell'ordine d'un convento stranissimo, piantato a Parigi; di notte contraddicevano onninamente il loro nobilesco ordine di castrati arciermetico astratti. Poi venne il giorno dell'Esposizione. E, come ripetiamo, il premio risultò vinto da me: con tre quadri di genere anticabelesco; ma densi di centimetro quadrato, e contenenti proposizioni di colori assai bene azzeccate, oltre alla loro realtà ultrapoetica.

Invece,

Invece — e come leggo stampato nel libro di Gisèle d'Assailly — il realismo poetico l'hanno inventato i tre: Caillard, Caivalles, Terechkovitch. No, io non l'ho inventato. (Neppure l'ho sognato quando eravamo a Celle). No non è vero che, per me, il realismo poetico (retaggio della tradizione greco-romana della pittura) ebbe origine dalle mie prime acqueforti e che risalgono alcune, al 1913.

No, non l'ho inventato io: con i miei duecento quadri dipinti, compresi i nove che sono esposti alla VI Quadriennale. Ma guarda che combinazione: io batto i poeti ermetici (ermeticoidi, ermetici di maniera, ermetici d'accatto, imitatori supini, in Italia, di Mallarmé). Li batto dal 1936 al 1943 dalle gloriose colonne di Quadrivio. E Quasimodo, e Gatto, allora mi scrivono di « curarmi le ovaie ». Tutto ciò no, non sarebbe vero. Nè è vero che venne da me sopportato con certosina pazienza!

•

In Italia i poeti antiermetici sono stati battuti, ridicolizzati da me; con le polemiche e con l'esempio delle mie satire e delle mie liriche. Il neorealismo è mio giacchè mentre dal 1913 in Italia si smatteggiava imitando i francesi cubisti, poi dadaisti, poi espressionisti, poi nichilisti a puntini, circoletti, striscettine, vermi solitari ecc. ero io che incidevo acqueforti una più persuasa dell'altra dello spirito della realtà liricizzata dall'arte. E per cui, mademoiselle Gisèle d'Assailly, non vi posso fare altro che pregare di domandare, ai vostri amici, se non sia vero quanto qui sopra ho scritto di essi. Essi, nel 1950, dipingevano, come tutti i francesi, astratteggiando a rotta di collo. Ed è vera anche un'altra cosa: che se oggi essi non astratteggiano più, la loro pittura è, sì, realista, ma d'un realismo calcolato, stirato, artefatto: e come tutte le cose dell'ultima pittura francese, manca del grande impeto d'un convincimento istintivo e profondo. Manca delle qualità della genuina ispirazione. Ed anzi si tratta d'un neorealismo di qualità mocciosa come quella dei quadri di De Chirico. Gli è che l'ispirazione non si può tradire. E che una volta (o dieci) già tradita se ne va. Gli è che il maddelenismo è un conto (un conto che assomiglia al bigottismo sterile) e l'essersi sempre ed unicamente affidati al proprio Dio, al proprio estro, è un altro conto: ed è il migliore. Intanto, in Francia (dove tutto viene scoperto ed inventato vent'anni dopo) le riviste che dettano le ultimissime mode, tendono a dedicare, in ogni nuovo numero, più pagine ai disegnatori che classicheggiano. Oggi, in Francia, vi sono pittori che, imitando il classico disegno accademico, teoricombreggiano, prospettiveggiano a rotta di collo. Mentre, e come ripetiamo, non c'era che da fare quanto io ho fatto e che ancor meglio spero di fare. Cedere soltanto all'ispirazione, infischiarsene delle mode, non seguire le correnti, non immischiarsi ai movimenti: giacchè i movimenti son destinati soltanto a generare il chiasso del momento, e subire la dannazione del fallimento: a precipitare nell'oscurità dinnanzi alla realtà unica, eterna, eternamente poetica, della pittura.

Luigi Bartolini

NOVITÀ IN LIBRERIA

«TRAPASSO DI STAGIONE» DI DEL PIZZO

Situare Giovanni Del Pizzo nel panorama della letteratura di oggi non sembra così facile come per molti, anzi per la maggior parte dei nostri scrittori. L'impressione del lettore di « Trapasso di stagione » (Ed. Guanda) è infatti di trovarsi di fronte a un autore isolato dalle correnti di moda recenti e meno recenti, e la cui formazione letteraria sia tutta personale, lontana, se non estranea, dalle scuole e dalle tendenze.

I primi punti di riferimento che vengono in mente, perchè sarebbe improprio parlare di maestri per un autore così indipendente, sono Carducci e D'Annunzio, cioè proprio quei nomi dalla reazione ai quali è nata la letteratura contemporanea. S'intende non tutto Carducci o tutto D'Annunzio, ma alcuni dei loro motivi e momenti però tra i più poetici delle rispettive personalità e tra i più caratteristici della tradizione letteraria italiana. E precisamente, del primo, quello che si potrebbe definire il pagano rimpianto dei morti per la luce della vita e, del secondo, un certo gusto sagelare e della natura, una passione tutta lirica del paesaggio.

E' appena il caso di avvertire che questi accostamenti non comportano la constatazione di una simpatia per determinate forme espressive. Non c'è nessun filologismo classicheggiante e nessun « lirismo » nella prosa di questo autore. Il suo linguaggio ha invece assorbito le esperienze della nuova letteratura italiana, e soprattutto quella più importante, la « frammentistica », rifiutandone, con acuta coscienza critica, i difetti ed evitandone i pericoli, in particolare quelli del mero impressionismo.

Abbiamo detto che ciò che Del Pizzo richiama di Carducci è il rimpianto dei morti per la luce del giorno, per la vita passata. Ma qual'è in lui l'oggetto di questo rimpianto, qual'è il suo « passato »? Un mondo contadino e pastorizio al confine del borgo, dove già la campagna invade il paese e a sua volta si fa domestica, un mondo direnımo compreso nel raggio d'azione delle galline fuori del pollaio, primitivo e rustico, e popolato dei suoi maggiori personaggi, dei classici geni del luogo, il sole, il fiume, la pioggia, il volgere delle stagioni, il fervore silenzioso della terra, la vaga presenza dei morti sepolti nel camposanto dietro l'abside della chiesa, gli uccelli che recingono di voli il campanile, le cicale. E' il mondo della sua infanzia, ma ricordato senza compiacimenti narcisistici e ripensato come infanzia dell'umanità, in una prospettiva geologica, come vita dell'uomo al tempo della creazione.

Il ricordo si colora di una nostalgia, struggente quanto meno è polemica, per qualcosa che è perduta irrimediabilmente a causa di una necessità senza scampo, e da cui il tempo sempre più ci allontana, ma nostalgia, più che del paradiso perduto, del luogo di origine, della fonte stessa della vita.

Così si spiegano anche l'amore, il gusto e il feticismo per i minuti particolari che arricchiscono le prose di Del Pizzo. Quel mondo originario e ricordato e vagheggiato spesso nelle cose in apparenza insignificanti che poi sono le sole che permettano di riviverlo e di goderne ancora.

Ma questi particolari non hanno soltanto un senso memorialistico, di vagheggiamento, in una parola, proustiano; anzi spesso vogliono avere un carattere epico, fare di quel mondo un'epopea dell'èra agricola. E anche se qualche volta essa riesce un po' gracile, in quanto è più pensata che sentita, bisogna dire che l'idillio non è la sola soluzione a cui l'autore può aspirare.

Le occasioni che ridestano la nostalgia di Del Pizzo, e qui arriviamo a scoprire il suo sentimento dominante, a trovare la sua radice quadrata, sono quelle che più di ogni altra possono ricordare come ci allontaniamo continuamente da quel mondo, cioè dalla fonte stessa della vita: occasioni che chiamerei da « memento mori ». E sarà il silenzio della campagna esausta dai raccolti già riposti nei granai, il passare di un treno, un ritorno alla casa paterna, la morte (i mortori sono tra le pagine più belle di Del Pizzo) ma soprattutto il trapasso di stagione nel suo borgo, quando l'aria ormai sazia di tempo di una stagione, ma dell'estate in particolare, è ferma nell'attesa della fine imminente, così che la disperazione delle cicale non ha più nemmeno eco.

E se per alcune di queste occasioni la pena non sempre riesce a liberarsi dalla autobiografia, quando il sentimento del tempo, questo continuo morire, viene completamente assorbito nella contemplazione del paesaggio contadino, allora abbiamo la maggiore e più alta intensità lirica di Del Pizzo. Allora il suo sentimento si identifica con le cose e si inserisce in un ritmo cosmico e la sua memoria si allarga a un significato universale. « Le cicale stanno intorno sopra gli alberi appese a cantare come per un mortorio. Cullano tutto il mondo che continuamente muore ».

Giuseppe Antonelli

GIOVANNI DEL PIZZO: *Trapasso di stagione*, Ed. Guanda.

SAN FRANCESCO D'ASSISI

Continuazione della 1a pag.

nare in modo univoco il proprio atteggiamento nei suoi riguardi: vorrà opporvi tutte le sue forze plasmate dalla plurimillenaria esperienza e tradizione per resistere al suo influsso sia positivo che negativo? o vorrà — riconoscendo la grandiosità del momento storico — costruire un ponte spirituale per potersi congiungere con quel mondo, dal quale oggi pare diviso da un abisso incolmabile?

Qualora si ammetta che la civiltà umana sia unica e continua nella sua evoluzione, non si può prospettare che la seconda soluzione. Questa soluzione non solo corrisponderebbe all'esperienza storica ma anche al pensiero dei grandi geni dell'umanità. Così, nell'immortale visione della « Divina Commedia », Dante aveva preconizzato la unione fra l'Occidente e l'Oriente mediante quel luminoso arco di autentico umanismo e di vera spiritualità cristiana che è San Francesco d'Assisi. Un apprezzamento del fenomeno francescano nello spirito della nostra epoca tenendo conto nel medesimo tempo delle particolari condizioni religiose del mondo russo, farà comprendere ai contemporanei perchè il pensiero del sommo Poeta nei riguardi della missione universale del più grande Santo italiano, oggi come non mai imperante si presenta alla coscienza di tutti gli uomini che, attraverso i veli stesi dinanzi al loro sguardo della decadenza del costume e della fede, tentano d'intravvedere l'ulteriore sorte della civiltà.

Agli albori della vita votato alla spensierata allegria e al piacere sfrenato, incapace di domare i propri impulsi che parevano alimentati dal seno stesso della sua terra natale impregnata di voluttà e di tenerezza; poi — dopo la rinuncia alle ricchezze e vanità — identificandosi con la sofferenza altrui, divenuto cristiano in una grandiosa affermazione dello spirito; santificato infine in merito alle virtù manifeste e memore dell'infinito amore di Dio e di tutte le creature: fu questa metamorfosi di San Francesco a costituire l'indistruttibile perno del suo cristianesimo e la forza propulsiva del movimento religioso ispirato dal suo esempio che doveva portare al rinnovamento della società medioevale.

Il sostanziale principio del pensiero greco che aveva affermato l'unità fra spirito e natura, era tramontato con l'ellenismo, ma alla fine del primo millennio di civiltà cristiana aspettava di essere rivalutato ed inserito nel nuovo ordine religioso e spirituale formato sull'esempio del crocifisso Figlio di Dio. Il mistero del Golgota aveva segnato l'elevazione dell'umanità dal piano naturale a quello spirituale d'esistenza. Ciò non implicava tuttavia in alcun modo l'allontanarsi dell'uomo dalla natura ne concedeva all'intelletto a violarne le leggi, e non impediva soprattutto all'anima umana a goderne le bellezze; oppure tendenze evidenti di sorta si erano palesate nel primo Medio Evo per timore di una ricaduta nel paganesimo. E questo timore appariva giustificato: negli uomini di quel tempo rimaneva viva la nostalgia della perduta unità fra spirito e natura. Fu proprio San Francesco a comprendere profondamente questa esigenza spirituale della sua epoca e con ciò l'essenziale significato del rivolgimento cristiano: l'affrancamento dal dominio delle forze della natura, aprendo al singolo la via verso la conquista della dignità umana, nel medesimo tempo aveva concesso all'uomo la facoltà di accettare la *Legge* di *Libertà* e di ristabilire quindi l'unità fra *Spirito* e *Natura* su un piano d'esistenza superiore a quello dell'era pagana.

La trasformazione in comunione profondamente sentita col Tutto Divino dell'abbandono pagareggiante alle bellezze del mondo e della vita, che aveva caratterizzato la giovinezza di Francesco, culminò in una mistica estasi in cui egli si sentì parte operante della armonia universale. Vide ogni creatura, ogni cosa e ogni moto inserirsi in un ordine perfetto la terra e il cielo, l'uomo e il cosmo si affratellavano nell'abbraccio di quell'inafferrabile amore che — come più tardi doveva dire il suo figlio spirituale Dante — « muoveva il sole e le altre stelle ».

Con la visione della natura, cristianizzata nello spirito del Santo d'Assisi, l'Occidente potrà comprendere e apprezzare nel suo giusto valore l'apporto all'evoluzione della civiltà di quel cristianesimo russo che ancora oggi è profondamente radicato nell'idea della materna protezione della Terra e delle sue forze, idea solo apparentemente pagana, perchè d'altra parte ne scaturisce — per una significativa analogia di fede e di sentimento — la venerazione della Madonna, Madre di Colui che, col proprio sacrificio, ha additato ai viventi la via della redenzione nello spirito.

Nicola Sementovsky-Kurilo

● Conferenze sulla vita e le opere del Caravaggio sono state tenute dal dottor Sotir Introna nelle città di Lilla, Liegi e Bruxelles.

● Una applaudita dizione dei maggiori poeti italiani è stata tenuta a Liverpool e a Glasgow dal prof. Riccardo Picozzi.

● Leonardo da Vinci è stato commemorato a Groninga dal prof. Arnaldo Bascone, che ha parlato, applauditissimo, sulla vita e l'opera dello scienzato italiano.

● La celebrazione di Leonardo da Vinci è stata tenuta a Ravenna dal prof. Alieto Benini, presidente della « Dante ». L'oratore ha illustrato con interessanti proiezioni l'evoluzione dell'artista-scienziato rievocando infine la morte cristiana del grande Leonardo.

Il Comitato di Napoli ha organizzato le seguenti manifestazioni: la presentazione del film « Fiamma che non si spegne », tre conferenze tenute, in ordine di tempo, dal prof. Majuri su Pompei, dal professore Torquato C. Giannini, Vice Presidente della Società, su l'Ulisse dantesco e dal prof. G. Martano su « Miti platonici dell'amore ». Il Comitato inoltre ha tributato festose accoglienze ai consoci di Buenos Aires giunti in Italia per una crociera organizzata dalla « Dante » della capitale argentina.

● La « Dante » di Wiesbaden ha organizzato varie manifestazioni artistiche e culturali fra cui un concerto del soprano Ingy Nicolai, proiezioni di documentari d'arte italiani e una conferenza della baronessa Elsa Margherita Zachinsky su « Firenze al tempo di Dante ».

● Un corso di lingua francese gratuito, è stato organizzato dalla « Dante » di Thiene.

CARDARELLI PROSATORE E POETA

Alla critica cardarelliana faceva ancora difetto uno studio completo ed organico di tutta l'opera del poeta. Oggi esso ci viene offerto da una giovane straniera, Rosa Risi del Canton Ticino, con la sua tesi di laura: uno studio sul « Cardarelli prosatore e poeta ».

Lavoro pieno di entusiasmo, intelligente, preciso, curato in ogni minimo particolare, con il vantaggio di essere stato meditato, direi quasi maturato, per lunghi mesi.

Ma il libro di Rosa Risi sul Cardarelli è più, molto più che una buona tesi di laurea; allo studio preciso esso accompagna una continua comprensione dell'opera del Poeta, alla ricchezza dei dati bibliografici giudizi acutissimi, alla minuzia dei particolari uno sguardo sintetico; attraverso il quale tutta la produzione letteraria del Cardarelli, poesia e prosa, assume una organicità e soprattutto una logica continuità mai tanto sapientemente messa in luce da alcun critico precedente.

Ed è appunto questa la tesi dimostrativa di Rosa Risi, in polemica con alcuni tra i più accreditati studiosi del Cardarelli: svolgersi tutta l'opera del Poeta secondo una linea logica ed artistica ben precisa, senza cioè nessuna frattura, nè, tanto meno, opposizione tra la fase interiore dei « Prologhi », quando l'Io è la sola realtà sentita, e la fase oggettiva, rappresentata dalle « Favole della Genesi », dal « Sole a picco », quando il Poeta cede alla realtà esteriore, al mondo, agli altri.

I due momenti per la Risi altro non sono che il riflettersi dei due tratti contrastanti del carattere dell'Autore: il suo senso critico ed analitico e la sua anima di Poeta, che però si fondono nel progredire dell'opera. Il passaggio si opera gradatamente: Cardarelli muove da sè al mondo per una esigenza di natura umana oltre che artistica, e questa seconda fase è una raggiunta risoluzione, una trasposizione poetica della prima.

L'analisi minuziosa e acuta che l'Autrice fa dei « Prologhi » mette in risalto i motivi già presenti che determineranno in seguito lo svolgimento del pensiero del Poeta.

Notevole è l'interpretazione offerta del frammento intitolato « Parole », « La parola è infatti una parte intensa e operante della sua metamorfosi ». Dopo aver rinnegato ogni sua relazione con gli uomini, Cardarelli esalta il valore della parola, non solo come simbolo, ma come mezzo di espressione. Contro la sua stessa volontà, l'esistenza del linguaggio dimostra che egli ha ancora qualcosa in cui credere, qualcosa da dire non solo a sè, ma anche agli altri.

E a sua volta, nel momento oggettivo, la personalità del Poeta non cessa di essere altrettanto imperiosa che nei « Prologhi », solo lo è in diversa maniera. Il mondo entra, è vero, a far parte della sua visione artistica, ma egli crea la presenza dell'umanità, per potersene poi staccare, per accentuare di più la sua solitudine, creando così il suo mito, la sua forza, quella dell'Io.

In altri termini: per poter vivere a pieno la sua realtà il Poeta ha bisogno di creare per sè tutto un mondo, a somiglianza, ma non a copia, di quello reale. Ma è la sua presenza, la sua parola che magicamente creano i paesi, le città, le figure.

Lo studio della Risi ci guida attraverso il mondo poetico cardarelliano con intelligenza e con gusto, illuminandone anche le più sottili sfumature quali gli odori e i sapori.

L'analisi, nel libro divisa e raggruppata sotto i concetti di spazio e tempo, risulta però alquanto artificiosa.

Perchè in Cardarelli le due nozioni non sono così esattamente delimitate, come può sembrare alla Risi; anzi, lo spazio si confonde e si annulla nel tempo, sentimento ben più vivo nell'Autore, che lo definisce quale « scenario ». Ed appunto dalla identificazione dei due termini nasce la liricità, l'opera poetica, sicchè Tarquinia, ad esempio vive contemporaneamente nel tempo del Poeta oltre che nello spazio, diventando così una sua creazione, meglio, una cosa sua.

Forse, per aver dato troppa concretezza a questa divisione, troppa realtà spaziale al mondo cardarelliano, la Risi, sempre così accorta e precisa nei suoi giudizi critici, ci sembra non abbia valutato appieno i « Prologhi » i quali della produzione successiva non sarebbero che effettivamente un prologo, un annuncio. Un mondo artistico ancora in formazione, riflesso di « una evoluzione spirituale dell'uomo prima ancora che si sia fatta luce sulla figura dominante dell'artista ». La personalità del Cardarelli, a nostro avviso, è già presente nella sua prima opera, e tutta la produzione successiva ha in essa le sue radici.

Se l'astrattezza autobiografica non dà vita allo spazio determinato, alle figure, come ella giustamente osserva, non per questo gli uomini, gli altri, sono meno sentiti dal Poeta, anzi, mai così sentiti.

La tragica atmosfera di quest'opera, senza voci e senza figure se non quelle del Poeta, è data dalla presenza viva e, direnımo, dolorosamente sottintesa, di tutto il mondo del Cardarelli, che nelle opere successive si determina, ma è già nei « Prologhi » compiutamente formato, nella sua umanità e nella sua arte.

Questa lieve osservazione nulla toglie al valore del lavoro della Risi, che, come abbiamo premesso, merita ampia approvazione e lode. Anche perchè esso ci offre il raro piacere di trovare quale suo motivo ispiratore una umana simpatia per l'Uomo, un caldo entusiasmo per l'opera.

Anna Maria Staderini

MONDOLFO ED ENGELS

Il volume del Mondolfo — di cui la editrice « La Nuova Italia » pubblica la seconda edizione — è uscito la prima volta in Italia, nel 1912, fu tradotto nel 1917, in francese e più recentemente è uscito in traduzione spagnola in Argentina.

Il libro fu scritto in un'epoca di discussioni assai vive sul materialismo storico per mettere in luce, attraverso una genuina disamina dei testi, la differenza di vedute che presentano i due capiscuola del materialismo storico: il Marx e l'Engels, sugli stessi punti fondamentali del sistema.

Dalla data di pubblicazione della prima edizione di questo volume ad oggi, sono state curate nuove edizioni delle opere dei due pensatori, compresi parecchi loro scritti, prima sconosciuti, e l'argomento si è arricchito di lavori anche di notevole valore, ma il Mondolfo giudica che il suo studio, nella sua forma originaria, con qualche rettifica resa necessaria dalla pubblicazione di opere prima sconosciute conservi la sua attualità contro la deformazione cui — dice il Mondolfo — è stato sottoposto il materialismo storico da divulgatori ed avversari, presentandolo fondato sopra una filosofia realmente materialistica, legata al determinismo economico, e immorale. Certo la formulazione classica del materialismo storico manifesta abbastanza chiaramente l'idea fondamentale, ma non si distingue per eccessiva esattezza concettuale neppure in Marx ed Engels. Le incertezze delle espressioni spiegano le forti divergenze di opinioni e le polemiche, ormai storiche, tra i capi della democrazia tedesca tra gli stessi studiosi del materialismo storico così difficilmente definibile.

Il Mondolfo vuole dimostrare che il materialismo storico non si fonda sulla teoria filosofica del materialismo ma sulla « filosofia della praxis » che è filosofia attivistica, in cui l'uomo è soggetto reale e attivo di ogni processo conoscitivo e pratico, più produttore che non un prodotto dell'economia.

Nel materialismo storico, che non vuole essere solo una teoria interpretativa della storia passata ma anche una direttiva per un'azione storica presente e uno sforzo di conquista del futuro, le esigenze e ispirazioni morali hanno il loro peso e il loro valore. Così il Mondolfo rivendica al materialismo storico una ispirazione umanistica e universalistica tendendo a distruggere quelle che egli chiama « la leggenda » della sua anti-eticità. La missione attribuita al proletariato dall'Engels farebbe di questi il continuatore della tradizione della filosofia classica tedesca.

Contro le persistenti deformazioni e confusioni che filosofi e storici — per non dire della pratica del partito socialista — fanno ancora fra materialismo storico e determinismo economico, il volume del Mondolfo conserva realmente tutta l'attualità e la sua funzione critica.

Ulisse Pucci

● Conferenze sull'arte italiana sono state tenute a Zurigo dal prof. Enzo Carli su Donatello, dal prof. Stefano Bottari su Luca della Robbia, Pollaiolo e Verrocchio, e dai proff. Valerio Mariani e Giuseppe Fiocco rispettivamente sulla pittura toscana del '400 e sulla pittura veneta del '400.

● Corsi liberi di lingua e di cultura italiana, interamente gratuiti, sono stati organizzati dalla « Dante » di Oporto. Nella stessa città il prof. Fernando Capecchi ha parlato sul tema « La Basilica Vaticana ».

● Un gruppo di soci della « Dante » di Johannesburg ha rappresentato, con successo, la commedia « Avventura del protagonista » di G. Giannini.

● Conferenze storico-letterarie sono state tenute a Trieste dal prof. A. Monteverdi sulla letteratura del '200 in Italia, dal prof. Siro Chimenz su « Titanismo religioso di Dante » e del prof. Giulio Caprin su alcuni aspetti della Divina Commedia.

LA SIGNORA NON É DA BRUCIARE

LA RADIO
DUE CONCERTI

Vladimiro Cajoli

★ ALLELUJA ★

Mino Delle Site - Villa Glori (Roma)

Dante Ulla

V. Iocando

NOVITÀ IN LIBRERIA

«SIMULACRI E REALTÀ» DI PADELLARO

N. I. Cimmino

«I SISTEMI SOCIALISTI» DI PARETO

«LA RAGAZZA DI FABBRICA» DI MEONI

Casimiro Fabbri

NOTIZIARIO

L'OMBRA DI UN CAPOLAVORO

In una notte del 1943, quando i tetti della vecchia Milano fiammeggiavano, illuminando, come in un allucinato quadro del Greco il candore del Duomo di riflessi infernali, anche l'aula del refettorio di S. Maria delle Grazie fu colpita e, in parte, crollò.

Dietro i sacchi di sabbia e le impalcature che lo proteggevano come una reliquia, l'affresco del «Cenacolo» di Leonardo, forse rabbrividì, nella sua epidermide già provata da tante sciagure, attraverso i secoli. Quella pittura aveva già vissuto ore crudeli, quasi portando nel suo segreto doloroso lo stesso implacabile odio degli uomini. La superficie dipinta, che già nel 1566 era apparsa a Giorgio Vasari come una «macchia abbagliata» per la tecnica inconsueta adoperata da Leonardo, aveva subito la sorte di quel grande vano che è il refettorio, spesso ridotto a caserma, nè le erano stati risparmiati i colpi di archibugio della soldataglia sfaccendata.

La storia del «Cenacolo», del resto, è quasi simbolica, nella dolorosa dialettica tra «matta bestialitade» e forza spirituale, fatalità brutale e diritti della fantasia: i figli di quelli che erano rimasti ammirati del capolavoro, lo lasciarono deperire, i nipoti si affannarono a restaurarlo, i pronipoti lo dimenticarono; ma quella notte, quando a pochi metri crollavano le mura quattrocentesche, il «Cenacolo» di Leonardo fu salvo e oggi, dopo i restauri compiuti quattro anni fa dal Pelliccioli e le provvidenze che hanno permesso il ripristino dell'ambiente architettonico, la pittura leonardesca è di nuovo squadernata sotto i nostri occhi, pagina misteriosa e attraente, ombra di un capolavoro, che ancora ha il potere di affascinare chiunque la contempli.

Leonardo fu sui ponti tra il 1495 e il 1497, con quella discontinuità propria al suo carattere, ora accanitamente isolato nella fatica pittorica, tutto preso dall'opera che s'andava delineando, dimentico del mangiare e del bere; ora distratto da altre cure, dava appena qualche tocco alla pittura per poi andarsene lasciando tutto in tronco. Il Bandello ci ha lasciato una viva descrizione «dal vero» di questa tipica incostanza leonardesca: «L'ho anche veduto — egli scrive — secondo che il capriccio lo guidava, partirsi da mezzogiorno, quando il sole è in Lione, cioè di Luglio, da Corte Vecchia... e venirsene diritto alle Grazie, e, asceso sul ponte, pigliar il pennello e una o due pennellate dare ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andare altrove...».

Si comprende bene da queste vivacissime note, come non fosse possibile che Leonardo dipingesse il «Cenacolo» ad affresco, in una pittura che era vanto della scuola fiorentina e che imponeva all'artista d'aver definito, nel cartone, ogni elemento formale prima di trasportare il disegno sul muro, attentamente, brano a brano a seconda che veniva preparata la zona di parete da dipingere, non oltre il calar del sole, giacchè il muro si sarebbe prosciugato senza possibilità di «ritornare» sulla pittura se non a tempera, una tecnica cioè, che avrebbe fatto perdere per sempre all'affresco la sua solidità pittorica.

Scelse così una tecnica a «secco», una specie di tempera direttamente stesa sul muro, sopra l'«arriccio» che, in breve tempo, causò lo sfaldarsi delle particelle di colore, come ali di farfalla, appena toccate. Eppure non bisogna credere che Leonardo si rifiutasse all'affresco (come, del resto, accadrà per la «Battaglia d'Anghiari» in palazzo Vecchio) per una sua accanita curiosità scientifica; egli vi rinunciò per ricercare una tecnica che meglio rispondesse al suo istinto creativo e al suo modo, saltuario e pensoso, tormentato e meditativo, di procedere nell'elaborazione dell'opera. Purtroppo, proprio a questa sua necessità artistica dobbiamo la progressiva rovina del «Cenacolo».

Eppure, quando una luce blanda scende nel vano del refettorio e investe dolcemente la parete della pittura leonardesca, a poco a poco (ma prepotentemente ancora) il capolavoro torna a vivere superando la rovina del tempo; oltre la corrosione del colore e il disfacimento della materia, si leva innanzi ai nostri occhi l'austerità di questo poema pittorico, unico in ogni tempo, da mettere accanto, per altezza di significato, alla volta della Cappella Sistina, di Michelangelo, alla «Scuola d'Atene» di Raffaello.

Dice il Vangelo di Giovanni «...Gesù fu turbato nello spirito, protestò e disse: «in verità, in verità vi dico: uno di voi mi tradirà». I discepoli si guardavano tra loro, incerti di chi parlasse. Uno dei discepoli, quello che Gesù prediligeva, se ne stava appoggiato al petto di Gesù e Simon Pietro gli fece cenno e gli disse: «Di chi parla?» Posato com'era, pertanto, sul seno di Gesù, gli domandò: «Signore, chi è mai?» Gli rispose Gesù: «E' colui al quale io porgerò il pane inzuppato» e inzuppato del pane lo diede a Giuda, figliuolo di Simone Iscariote. Quello però prese il boccone, uscì subito. Era notte». Tutto il dramma del «Cenacolo» si svolge entro i termini di questo episodio, del resto simile negli altri evangeli; tale il nucleo primo della creazione leonardesca, al quale l'artista scavalcando le precedenti versioni pittoriche dei vari tempi tornò ad ispirarsi, direttamente. Fu proprio per questa prima esigenza concettuale che Leonardo si distaccò dagli altri pittori e «ripensò» (anzi si direbbe, tornò a vivere) l'episodio dell'«ultima Cena» in tutta la sua libertà e naturalezza.

Del resto la genesi dell'opera è testimonianza del coerentissimo e lineare cammino compiuto dalla fantasia di Leonardo dall'indefinito al «particolare», dall'analisi paziente alla composizione stupenda, con un modo di procedere strettamente analogo a quello del musicista che va «componendo» una sua sinfonia.

Cerchiamo di seguirlo per quel che c'è dato dalle poche tracce del grande travaglio compiuto dall'artista.

Egli aveva innanzi la composizione che Andrea del Castagno distese sulla parete del Convento di Santa Apollonia a Firenze, con estremo rigore prospettico, nella gioia di definire la forma con linee marginali piene d'energia, atte a contenere il colore netto, quasi marmoreo, che, poi, nella specchiatura del prezioso scrigno (vera scatola magica) che ospita le figure, diventa davvero intarsio d'avorio e di pietre dure. In tale composizione, mentre gli apostoli sono analizzati tipologicamente ed anche individuati, fino ad un certo punto, in una psicologia del carattere, Giuda è disposto fuori dell'accolta degli apostoli, seduto al di qua del tavolo, secondo una tradizione iconografica che aveva avuto fortuna fino al Quattrocento perchè, all'occhio del fedele, subito si identificava il traditore; ma Leonardo pur avendo accettato, in un primo momento, anche lui, questa innaturale versione, conseguì la grande e coraggiosa trasformazione che dette unità massima alla scena, ospitando Giuda tra gli altri apostoli, tutti con il Cristo, al di là della candida tavola che sembra un'ideale balaustra, oltre la quale si svolge il dramma.

Per la genesi dell'opera sono importantissimi, tra gli altri, i due disegni a penna: della Biblioteca reale di Windsor e dell'Accademia di Venezia. Il primo in ordine di tempo (considerando come «tempo» il momento dell'invenzione compositiva) credo sia quello di Venezia. D'una fattura corsiva, ma ammirica, che rammenta ancora i disegni di Botticelli per la «Divina Commedia», esso rappresenta la scena del Cenacolo analizzata nei singoli personaggi sui quali l'artista ha scritto i nomi; si osserverà che, non entrando tutte le figure nel foglio, in senso orizzontale, Leonardo, sul limite del foglio, a sinistra ha segnato metà d'un apostolo che viene poi, in basso, ripreso nella sua caratteristica posa, col braccio sul tavolo, per continuare la composizione fino all'estremità sinistra del tavolo stesso.

E' questo il momento in cui l'artista si preoccupa di segnare i gesti dei singoli personaggi, e quindi parallelo al brano di prosa in cui ci ha lasciato la descrizione minuziosa di tali gesti: «L'uno che beveva, lascia la zaina (la tazza) nel suo sito e volge la testa verso il proponitore. Un altro tesse le dita delle sue mani insieme e con rigide ciglia si volge al compagno...» Questa descrizione illustrata dal disegno di Venezia, ci produce necessariamente il fastidio d'un moto rallentato, ma che l'artista «vuole» analizzare per impadronirsene, e poi rifonderlo nell'opera definitiva. Gesù è in atto di porgere il pezzo di pane a Giuda (quasi di «comunicarlo») mentre il traditore è ancora al di qua del tavolo e Giovanni, dormente, è reclinato sulla tovaglia, accanto al Cristo.

Nel secondo foglio, quello di Windsor, ci sono vari schizzi rapidissimi e geniali: sulla destra è l'insieme della scena, piena di movimento, ma ancora con Giuda sul davanti, mentre a sinistra, eccoci all'attimo di trapasso fra la versione tradizionale e quella innovatrice di Leonardo. Giuda abbandona il suo sgabello e, in piedi, ma reclinato, è in stretto rapporto con Gesù, dal volto pieno di mestizia, in atto di porgergli il pane. Siamo quasi certi che, ormai, dopo qualche altro tentativo per mettere il traditore in più intimo e drammatico rapporto con la figura del Cristo, Leonardo passerà all'idea definitiva, ponendo Giuda tra gli altri apostoli, in atto di ritrarsi bruscamente indietro alle parole di Gesù, come folgorato dalla rivelazione del tradimento, ma affascinato dalla «necessità» che «tutto sia compiuto» pronto ad afferrare il pane da Gesù, mentre nervosamente stringe con l'altra la borsa col prezzo del tradimento stesso.

Facendo forza sul nostro stesso sentimento, ci siamo piegati a ripercorrere una delle tante vie che la fantasia di Leonardo ha seguito partendo dal vecchio per giungere al nuovo, passando attraverso l'analisi per arrivare alla sintesi finale: questo può essere un saggio del lavoro intimo, profondo che l'artista compiva, durante l'elaborazione del suo «Cenacolo».

E se ci domandassimo perchè mai quest'opera semidistrutta ancora ci parla con tanta efficacia ed ha il potere di avvincerci nella misteriosa armonia del suo mondo, dovremmo rispondere appunto, che una tale pittura regge al tempo, anche oltre la rovina, per quella «densità» di valore espressivo che contiene nel miracoloso assorbimento di ogni esperienza psicologica e figurativa in un insieme supremo, che è «pittura» nel senso più alto della parola.

Valerio Mariani

Leonardo da Vinci — La cena

LETTERE DI GAETANO PREVIATI AL FRATELLO

Avremo, dunque, alla prossima Biennale di Venezia, una mostra in piena regola dei divisionisti francesi e italiani. A parte la soddisfazione personale di vedere in atto una iniziativa già da noi propugnata su questo organo (vedi in *Idea* del 12 agosto 1951 l'articolo *Per una revisione critica del divisionismo italiano*), dobbiamo rallegrarci per l'occasione felice che si offre agli studiosi di arte moderna, di valutare, insieme raccolte, le più significative testimonianze di una tendenza pittorica passata alla storia e tuttavia non ancora debitamente compresa nelle sue effettive ed autonome qualità e nelle sue originali anticipazioni. Oltre che la pratica del divisionismo in genere troveranno, non ne dubitiamo, una conveniente sistemazione esegetica i maestri singoli di quel movimento innovatore, e fra essi non è difficile presagire che le più fervide discussioni s'intrecceranno attorno al più audace e, diciamolo pure, alquanto nella sua ambiziosa estetica: Gaetano Previati.

Mentre attendiamo l'inaugurazione della mostra veneziana, ci è caro tributare un omaggio alla memoria di lui, che nacque a Ferrara cento anni fa e precisamente il 31 agosto 1852, ricordando al lettore taluni aspetti oltremodo interessanti della sua personalità umana ed artistica colti in quello che può definirsi il periodo cruciale della travagliata carriera previatesca, e cioè dalla gestazione del primo quadro divisionista: *Maternità* all'esito vittorioso dei disegni illustranti *I promessi sposi* nel concorso bandito dalla casa Hoepli. E' un periodo di circa sette anni che noi possiamo ricostruire con sufficiente esattezza per il tramite di una parte del carteggio da lui lasciato, cioè le lettere inviate da Milano e dintorni al fratello maggiore Giuseppe, residente a Ferrara, tra il 18 febbraio 1890 e la fine del 1896. Le raccolse in volume, annotandole e facendole precedere da un esauriente saggio biografico, Spartaco Asciamprener (G. Previati, *Lettere al fratello*, Hoepli, Milano 1946), ma non poteva dirsi, quello, un tempo troppo favorevole a riesumazioni del genere, tanto più che l'attenzione della critica e del pubblico italiani era e continua ad essere rivolta agli analoghi epistolari di un Gauguin e di un Van Gogh. Vale quindi la pena di riprendere in mano la raccolta rivelatrice e di trascegliere notizie, pensieri, giudizi ed effusioni che valgono ad illuminare nel profondo una tra le più sensibili e tormentate coscienze dell'Ottocento pittorico, e non soltanto italiano.

Non possiamo qui dilungarci sulle origini familiari e sui rapporti che intercorrevano tra Gaetano Previati e il fratello. Basti dire che alla loro somiglianza fisica (entrambi di media statura e complessione, con lineamenti regolarissimi, occhi chiari e capelli sottili) faceva riscontro una comune e grande mitezza d'animo e semplicità di tratto, con in più, per quanto riguarda il primogenito Giuseppe, una serena arguzia che gli accattivava l'animo di quanti ebbero ad avvicinarlo. Laureato in ingegneria idraulica all'università di Bologna, egli svolgeva a Ferrara la sua apprezzatissima opera tecnica presso uno dei consorzi delle grandi bonifiche di quella provincia, ed era in grado per la posizione sociale e per lo intuito sagace di fornire al fratello amatissimo non solo frequenti e tempestivi aiuti finanziari, commissioni ed acquisti da parte di qualche mecenate ferrarese, ma preziosi consigli e incoraggiamenti.

Nell'epistolario in discorso ricorrono con ritmo incalzante ed ossessionante gli accenni ai prestiti, agl'interessi strozzineschi, ai rinnovi, alle cambiali, definite dal pittore amaramente «amici in lingua di passere», e a tutte le altre delizie di una economia privata deficitaria. Apprendiamo pure, in data 2 aprile 1892, che quel povero consumatore di carne lessa e patate era diventato insofferente dei commestibili più sostanziosi. Confessa, infatti: «L'altro ieri Nilda (la moglie diletta) volle fare del *rosbiff* che tagliandolo in tavola mi fece venire fastidio. E' immaginazione — non posso vedere neanche l'osso nelle braciole — queste sensazioni mi si vanno sempre più accentuando e mi ascriverei volentieri agli erbivori americani». Ma soltanto ad un fratello che fosse, com'era in realtà, il più intelligente e comprensivo degli amici egli poteva scrivere (lettera del 22 gennaio 1891): «Senza fisica, senza chimica, senza astronomia, senza Schopenhauer e Lassalle, senza mitragliatrici e ricreatori festivi, da un po' un orchestra così ha prodotto l'arte dei secoli scorsi col solo amore e studio dell'arte. Come sarei felice anch'io se a somiglianza di quei vecchi non avessi che un registro su cui scrivere con qualche errore d'ortografia i nomi di tante opere straordinarie compiute e il peso più grosso fosse la bottega dove lavorare. Ma sono corbellerie d'altre generazioni». E due anni dopo, manifestando in luce meridiana il concetto di un'attività creatrice trascendente le esigenze individuali ed offerta allo spirito collettivo dell'umanità, scriveva (11 gennaio 1893): «Quando l'artista ha conquistato tutti i mezzi che gli sono necessari per soddisfare il bisogno di estrinsecare i propri sentimenti si riannoda l'eterna catena dell'arte per un anello che è uguale in tutto a quelli esistenti e l'opera nuova d'arte è capita da tutti».

Perciò, in quel periodo, Previati si dimostra capace di giudicare con equità ed acume l'opera propria e quella dei suoi colleghi che non battevano i comodi sentieri dell'accademismo e dell'aneddoto speciolo. A proposito dell'armonioso suo quadro *Il bacio*, soggetto romantico che rievoca, su schemi preraffaelliti, un ultimo medioevale tipo Romeo e Giulietta oppure Ugo e Parisina, comunica al fratello, in data 9 febbraio 1891: «Vedrai, rivedendo diverse volte questo dipinto, che il piacere di guardarlo non diminuisce, come succede di tante cose d'arte». E allorchè prende contatto con la produzione di Giovanni Segantini, in una mostra a Milano tenuta alla fine di quel medesimo anno, ne tesse un elogio entusiastico, scrivendo fra l'altro: «L'esecuzione più minuta congiunta con la sintesi più espressiva del colore e della forma è il carattere della sua tecnica che, esaminata davvicino, pare il lavoro di un miniatore che adoperi colori di smalto e pennelli di ferro, tanto il colore è brillante e il disegno incisivo, mentre l'insieme del quadro rappresenta un momento fuggevole della natura, percepibile appena ai più sensibili osservatori del vero ma fermato e reso con tanta intensità di forza da penetrare nell'animo e commuovere come le scene più tumultuose della vita».

Ma forse le parti più importanti di questo epistolario riguardano la non breve vicenda delle illustrazioni manzoniane alle quali, dopo quelle per i *Racconti straordinari* di Poe, il Previati pensava anche prima del 1890 e negli ultimi mesi dell'anno successivo egli ne preparava alcune per una edizione della tipografia Richiedei che non ebbe corso. I criteri che lo guidavano in quella impresa si riassumono nella formula: integrare, non ridurre il testo a espressione fotografica, giacchè secondo lui il capolavoro del Manzoni non è solo un romanzo, ma «il più profondo connubio di una forma artistica dilettevole con uno dei più vasti quadri storici che la storia purtroppo ammanisce in nolosissimi sublimi volumi». Da ciò il suo proposito di trascurare la definizione realistica dei personaggi per far posto alle scene d'insieme e di costume collettivo con gli sfondi paesistici e architettonici adatti a far meglio intendere il respiro dell'ambiente e dell'epoca.

Il concorso per le illustrazioni manzoniane fu bandito dalla casa Hoepli il 15 luglio 1895 e della commissione giudicatrice facevano parte Giuseppe Giacosa, Tullo Massarani, Filippo Carcano e Giovanni Beltrami. E il pittore ferrarese non tardò a riprendere lo studio degli argomenti svolti nell'immortale romanzo, senza tralasciare certe investigazioni di carattere dottrinale e pratico, iniziate nel 1894 e cioè relative alle basi scientifiche del divisionismo e alla tecnica della pittura. Il Governo italiano aveva bandito nel giugno 1896 un concorso internazionale per una memoria su questo ampio tema, ed il Previati anche a quella gara si andava preparando. *Sulle orme di Renzo*, per riprendere il titolo di un bel volume del compianto Carlo Linati, l'artista infaticabile si poneva nel mese di agosto, villeggiando modestamente a Olate sopra Lecco e facendo gite ad Acquate e a Caverio in cerca delle presunte dimore di Lucia Mondella e di Don Rodrigo. Sebbene sdegnoso di ogni verista pedanteria egli si preoccupava di non ledere il patrimonio delle verità storiche acquisite, tanto che volle documentarsi rigorosamente su talune particolarità della facciata del Duomo milanese, eseguita come tutti sanno in varie riprese lungo sei secoli, onde evitare anacronismi da lui abborriti. Amava, insomma, il verosimile più che il vero assoluto, ma odiava il falso ed arbitrario.

Nel 1896 vinceva il concorso Hoepli su tredici partecipanti, sebbene nessun premio per la gara ministeriale venisse assegnato; egli fu ritenuto il migliore dei meritevoli di incoraggiamento. In seguito, e precisamente nel 1905, l'editore Bocca pubblicava il volume *La tecnica della pittura*, seguito, nell'anno seguente, presso la medesima officina editoriale, il denso libro ed *I principii scientifici del divisionismo*. L'epistolario c'informa anche di altri progetti figurativi, come il ciclo della *Via Crucis* e l'*Assunzione della Vergine*, che dovevano poi concretarsi rispettivamente nel 1901 e nel 1903. Ma nel poscritto dell'ultima missiva, recante la data 30 novembre 1896, è ancora una volta espresso il grave disagio materiale dell'artista [illegible], che chiede a se stesso, velando con un riflesso d'umor faceto l'intima amarezza: «Trasparve da questa lettera il colore verde della mia borsa? *Verde eterno*. Voglio [illegible] questo colore tra i [illegible] moderni della tecnica pittorica: è [illegible] il verde permanente e [illegible] passerebbe».

Due anni dopo, l'abilissimo mercante d'arte Alberto Grubicy assicurava al maestro un conveniente assetto economico e aveva principio quella valorizzazione propagandistica della pittura previatesca, in Italia e all'estero, che ebbe i suoi lati positivi anche ai fini della cultura e del gusto moderni, ma introdusse pure la speculazione commerciale in un fatto creativo che avrebbe dovuto rimanere integro e puro, secondo le stesse radicate inclinazioni dell'artista. Denigratori ed apologeti di un'arte così complessa e qualitativamente disuguale accompagnarono il graduale estinguersi di quello spirito veramente insonne ma, in quest'anno del centenario, sopite le passioni estetiche di parte, universalmente accolti i principii che condizionano lo sviluppo dell'arte moderna, nelle sue molteplici manifestazioni, ci sembra ormai giunta l'ora propizia per valutare serenamente l'arte di Gaetano Previati nella sua entità espressiva e nel suo peculiare valore di messaggio poetico.

Alberto Neppi

● Nella collana «Confidenziali», sono stati pubblicati «Il Tesoretto» di Brunetto Latini, «Il Fiore», che alcuni attribuiscono allo stesso Dante, e «L'Intelligenza» di Dino Compagni.

Questi, com'è noto, furono i primi documenti della nuova cultura in lingua volgare ed ebbero larga influenza su tutta la cultura trecentesca.

Il volume, che si intitola «Poemetti del Duecento» è a cura di Giuseppe Petronio ed è uscito nella collezione «Classici italiani» della U.T.E.T.

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA LOGICA DELLE SCIENZE EMPIRICHE

Francesco Albergamo, assai noto quale studioso appassionato di problemi filosofici della scienza, in un notevole volume della Biblioteca di Cultura Moderna di Laterza, svolge la storia della logica delle scienze esatte e delle scienze empiriche, da Talete sino a noi. Oggi filosofi e scienziati mostrano verso questa indagine un eguale interesse. Ordinariamente lo scienziato, non diversamente dall'uomo comune, si serve degli spontanei procedimenti del pensiero volgare, senza esercitare sopra di essi la propria consapevolezza critica. Ma il tipico cammino della scienza, dall'esperienza del caso singolo alla legge, per passare a relazioni e leggi sempre più vaste, fino alle supreme teorie, attraverso il congegno dell'ipotesi e della verifica, nel tentativo di una sempre maggiore adeguazione tra teoria e realtà, rivela sempre un certo grado di problematicità. Quando il carattere di provvisorietà delle teorie scientifiche appare maggiormente manifesto, in grado tale da dover essere abbandonato o sostituito con nuove ipotesi, come nel momento attuale, si hanno periodi di crisi e tentativi per costituire un nuovo sistema dottrinale. Questo spiega perchè i problemi di critica e di metodologia della scienza, del valore delle leggi e teorie fisiche, dell'induzione, delle classificazioni chimiche, botaniche, zoologiche; del significato delle costruzioni matematiche; della portata «reale» dei numeri irrazionali e delle geometrie non euclidee trovano la mente degli scienziati contemporanei molto più aperta che nel passato, quando essi consideravano oziosa quella indagine che abbandonavano ai filosofi. Nel flusso di teorie che costituisce la storia della scienza non si può affermare che i risultati di quest'azione reciproca fra scienza e filosofia siano notevoli: lo spirito sistematico dei filosofi e l'insufficiente senso storico degli scienziati hanno, anzi, fatto dei problemi della conoscenza scientifica un vero *caos* e mettono in continua discussione i problemi fra scienza e filosofia. La logica tradizionale, alla quale nulla di meglio si è saputo sostituire, è ancora la miglior guida della conoscenza scientifica ma, troppo spesso gli scienziati confondono la metodologia con la logica. La logica suppone la verità mentre la dottrina del metodo è soltanto un'arte per la ricerca della verità. D'altra parte è pericoloso trattare il problema filosofico della scienza senza conoscere le scienze, perchè la discussione dei risultati delle scienze implica l'immenso lavoro compiuto dagli scienziati.

●

Nell'incapacità di cogliere, con una semplice intuizione, l'estrema complessità dell'ordine reale, che si rivela *uno e diversificato* insieme, l'uomo è obbligato a ricostruire quest'ordine reale, con sforzo lento e paziente; o partendo dall'unità rappresentata dal concetto fondamentale dell'essere, come fa il *metafisico;* oppure procedendo dalla diversità del dato e dei concetti empirici verso le leggi sempre più generali, che riportino le diversità ad una unità più comprensiva: ed è questo il tentativo *positivo* con l'immensa varietà delle scienze positive. Per la scienza il mondo è uno specchio in frantumi: la filosofia tende, invece, ad essere la conoscenza del mondo nella sua unità, del soggetto che lo conosce e delle relazioni essenziali di ambedue. E' lo stesso intelletto che costituisce le due conoscenze, che si distinguono per una diversa estensione, ma che lavorano, l'una e l'altra, per la comprensione del reale e per l'unificazione del sapere. Poichè ogni conoscenza è dell'essere, delle modalità dell'essere e delle relazioni che comportano; anche i tipi di spiegazione e di intelligibilità realizzati nelle diverse scienze non possono essere eterogenei; e dovrebbe essere reputata possibile quell'unità del sapere umano che è stata, pur in modo diverso, l'ideale di filosofi e di scienziati. Il movimento delle scienze verso l'unificazione del mondo empirico e il movimento della metafisica che si apre all'esperienza, legittima l'idea di un ravvicinamento progressivo, anche se non è lecito concludere che esso finirà in una fusione dei due domini; che non si identificano e non coincidono.

E' proprio l'aver ignorato la distinzione tra la filosofia e le scienze il difetto più grave delle classificazioni scientifiche dell'antichità e del medioevo. Per tanti secoli nessuna distinzione è stata fatta tra il sapere metafisico e il sapere positivo, tra la filosofia naturale e la scienza naturale. Anche Descartes come Newton, il cui capolavoro di astronomia meccanica porta il titolo di «*Philosophiae naturalis principia mathematica*» e Kant stesso restano in quell'ordine di idee. Non che, già nell'antica Grecia, non si fosse rivelato un contrasto tra scienza e metafisica. Parmenide aveva posto a tutte le filosofie naturali seguenti un grave problema: come salvare i fenomeni, se solo l'ente è? provocando le più opposte risposte. Il tentativo aristotelico di dare un fondamento apodittico alla scienza sfociava in una pseudo fisica arbitraria e fantastica; e la sua autorità ostacolava la ricerca scientifica per tutto il medioevo, durante il quale periodo le scienze naturali rimangono un miscuglio di concetti empirici e di metodi metafisici.

La grande scoperta dei tempi moderni è stata la possibilità di una scienza universale della natura sensibile, informata e diretta non dalla filosofia ma dalla matematica — questa scienza fisico-matematica veniva a inserirsi come un cuneo tra la scienza propriamente empirica e la filosofia della natura sensibile, rompendo la continuità ottimistica degli antichi — si separava così con Galilei e Cartesio la fisica dalla metafisica, abbandonando la considerazione antropocentrica, mentre l'empirismo inglese comprometteva il fondamento teleologico e metafisico della scienza, aprendo la via al trionfo del naturalismo. Queste novità creavano la più grande confusione, mettendo in contrasto la scienza moderna con la *philosophia perennis*, ponendo il problema della coesistenza di diversi modi di conoscenza assoluta. Il tentativo romantico di fare della scienza della natura una filosofia della natura determinava la reazione positivistica che riduceva la filosofia a scienza naturale. Di fronte all'insufficienza della soluzione positivistica e idealistica trionferà l'atteggiamento pragmatistico, dominante la filosofia più recente, che fa della conoscenza scientifica una convenzione, una ipotesi, una ricetta, una costruzione arbitraria, un sapere prelogico, un «logo» astratto, una finzione. Oggi si parla correntemente di una crisi della fisica moderna provocata dal fallimento del meccanicismo. E' indubitato che, nella scienza fisica, separatasi dalle scienze biologiche, si va compiendo una rivoluzione paragonabile a quella operatasi all'inizio dell'età moderna. La fisica relativistica e quantistica impongono una radicale revisione della fisica classica, mentre la veduta probabilistica limita assai le proclamate capacità profetiche della scienza. Il problema dell'origine delle cose come quello dei fenomeni resta inalterato, ma il problema finalistico rivela tra gli scienziati un interesse sempre maggiore, mentre anche lo scienziato riconosce di non potersi disinteressare delle relazioni tra soggetto e oggetto.

Volendo esprimerci in forma generalizzata si può affermare che il tentativo di costruire organicamente un sistema dottrinale, che renda conto del mondo reale, non attingibile in sè ma solo nelle sue doti spaziali, manifesta nel dinamismo e dramma della scienza un conflitto per il primato tra i tre modi coi quali lo spirito nostro raggiunge oggetti più o meno astratti: e, cioè, tra il dominio della metafisica, della matematica e della fisica.

Il volume sopraccennato dell'Albergamo dedica circa quattrocento pagine alla storia di questo conflitto, più o meno aperto, nella successione, concatenazione e opposizione delle teorie dei filosofi e scienziati, accumulando un materiale assai prezioso per gli uni e per gli altri, corredando il volume di una utilissima appendice bibliografica di oltre cento pagine.

●

Il filo conduttore che ha orientato l'indagine dell'Albergamo, nel lungo itinerario del «labirinto» dei punti di vista, è stato — egli dichiara esplicitamente — la visione crociana della logica delle scienze empiriche, in cui vengono ad armonizzarsi le più contrastanti esigenze, come naturale risultato della storia della logica della scienza, secondo la quale visione la scienza non può avere valore teoretico. Di questo preconcetto l'Autore ha, anzi, abusato in modo assai dogmatico nel giudicare, con lo stesso linguaggio crociano, concezioni assai distanti da quel pensiero. Ma, a conclusione della sua ricerca, l'Albergamo francamente riconosce di essere giunto alla fine con una concezione assai distante da quella iniziale.

Può rincrescere al lettore di non trovare, come compenso alla fatica affrontata nel lungo cammino, la nuova concezione maturatasi nell'autore, attraverso la vasta indagine, ma l'Albergamo pur rimandando ad un prossimo volume la sua nuova visione circa il valore della scienza, schematicamente già accenna ad alcuni fondamentali punti di opposizione alla sua concezione iniziale. Egli ammette cioè, che esiste uno *spazio* natura di cui dobbiamo prendere atto, riconosce che le proposizioni matematiche applicate alle scienze empiriche acquistano un carattere teoretico, un valore di verità, e non accetta l'opinione del Croce che le scienze empiriche siano una storia dello spirito nè che il loro lavoro sia limitato alla classificazione, perchè la classificazione non costituisce ma presuppone la scienza. Le scienze empiriche come le scienze esatte non hanno a fondamento lo spirito ma la natura in quanto immediatamente percepita. La natura non è una «fictio» della scienza ma la condizione che rende possibile la scienza.

Sono punti cruciali che rivelano nell'Albergamo la persuasione di dover abbandonare il linguaggio metaforico, di cui così abbondantemente si serve la filosofia contemporanea, e l'esigenza di riconoscere in ogni atto conoscitivo un'affermazione relativa all'oggetto conosciuto, nella conoscenza una finalità teoretica o speculativa, cioè la contemplazione disinteressata della realtà e il perenne sforzo del soggetto per conquistare un oggetto. Nell'attesa del nuovo lavoro è doveroso riconoscere che questo volume dell'Albergamo costituisce una delle poche trattazioni sintetiche italiane sulla storia del problema della scienza, e risponde opportunamente al sempre più vasto interesse destato dalle recenti scoperte, nel pubblico colto, intorno ai problemi della scienza.

Ulisse Pucci

FRANCESCO ALBERGAMO: *Storia della Logica delle scienze empiriche*, Laterza, Bari, 1952.

«L'ULTIMO PURITANO» DI SANTAYANA

Di George Santayana già conoscevamo il ponderoso volume presentato qualche tempo fa in Italia dalle Edizioni Comunità («L'idea di Cristo nei Vangeli»). Ora Bompiani lancia — con l'accuratissima signorilità che gli è solita — l'unico grande romanzo del filosofo americano: «L'ultimo puritano», nella bella traduzione di Camillo Pellizzi. «Memoria biografica» definisce l'autore; e veramente c'è tutto Santayana, in questo lavoro di eccezionale erudizione ed armoniosità.

Nato a Madrid nel 1863, George Santayana, cattolico di religione, è sempre rimasto di spirito squisitamente latino sebbene usi l'inglese come lingua sua e «non sia mai stato ciò che si chiama nella sua complessità un cattolico praticante». Allievo all'Università di Harvard di Royce e di James, e all'Università di Berlino di Paulsen, fu poi professore a Harvard fino al 1912. In quell'anno ritornò in Europa: prima a Londra, poi a Roma, dove vive da quasi trent'anni. E' uno dei più perfetti prosatori e poeti di lingua inglese del nostro tempo: gli Stati Uniti lo considerano, con John Dewey, il loro maggior filosofo. Scrittore fecondissimo, ha pubblicato molte opere e saggi di filosofia: un suo volume, «Old age in Italy» — terzo della serie «Person and places» — è da lui destinato alla pubblicazione postuma. Pochissimi dei suoi lavori sono però tradotti in italiano: «L'io della filosofia germanica» da Carabba, il volume già citato da Comunità, «Breve storia delle mie opinioni» e «Il pensiero americano e altri saggi» ed ora l'unico romanzo da Bompiani.

«Memoria biografica in forma di romanzo» sono le parole post-poste dallo autore al titolo del volume: ma nessuna biografia romanzata ha mai rappresentato così perfettamente un paese, una epoca, una società: nessuna biografia di un personaggio realmente esistito è mai stata più *vera* di questa cronistoria della vita di un immaginario «Ultimo puritano» d'America.

Non si tratta dunque di un romanzo nel senso comunemente inteso: che da uno spirito indubbiamente più alto parte il suo autore: «il romanzo è poesia» — scrive nell'epilogo — «la poesia è ispirazione, ed ogni parola dovrebbe venire dal cuore del poeta, non dalla bocca di altra gente». C'è tuttavia un assunto evidentemente fantastico, ed il racconto — districato dal vero e proprio bagaglio di cultura che quasi lo annulla — è nelle linee del tradizionale fatto romanzato. Ma i veri personaggi rientrano nell'atmosfera particolare di erudizione che regola il voluminoso lavoro, che appaiono quindi come proiettati in una luce irreale, staccati dalla concretezza umana. Dobbiamo però dire che il romanzo di Santayana non poteva e non doveva necessariamente avere altri personaggi? Essi vivono per lo ambiente sociale che viene rappresentato, e come tali, la loro personalità appare, in un certo senso, quasi storica incarnazione di determinate forme di esistenza. Nel giovane Oliver Alden si riassumono più di due secoli della vicenda civile e spirituale d'oltre atlantico: «campione perfetto e tragica epitome di un'epoca che scompare con le grandi immaginazioni a cavallo del secolo, con la prima guerra mondiale».

●

Ma Santayana ha colto il pericolo di questa spersonalizzazione dei suoi protagonisti, ed ha inteso in certe ricorrenti forme idiomatiche salvaguardare una affermazione di concreta vitalità: «...tutte le risorse della lingua di un poeta devono venire mobilitate ad esprimere, non quello che con tutta probabilità avrebbero detto i suoi personaggi, ma ciò che essi veramente sentivano». Per cui, mentre non manca il romanzo, resta tuttavia intatto l'ideale polemico a cui il filosofo americano fa apertamente ricorso: «la sua opera» — ha scritto Francesco Bruno — «non fa mistero delle sue finalità teoriche e politiche, entro le prospettive di una storia contemporanea che vede nascere e morire tanti miti sociali, tanti ideali e simboli di una civiltà secolare». Vi ritorna infatti il grande «tema» che egli dibatte in tutti i suoi lavori: il contrasto tra la grande tradizione cattolica e quella protestante, tra l'irrazionalismo romantico pagano e l'armoniosa saggezza di Roma. «Con intensa visione plastica ed incomparabile splendore di stile» l'autore descrive questo eccezionale conflitto di civiltà, in un'orizzonte di vita di portata universale, pur non rinnegando — anzi incorporandola per così dire nello spirituale — la sua filosofia della natura: «la fortuna non arriderà mai a coloro che sconfessano le forze vive della natura. Potete ben permettervi che qua e là un vecchio filosofo sperimenti in anticipo la morte, e viva, per quanto possibile, nell'eternità. La verità non potrà non trionfare nel giudizio finale. Forse, non può trionfar prima».

Ma l'approdo è ancor sempre Roma: questa Roma in cui si ferma, dopo varie peripezie, un protagonista del romanzo, Mario; questa Roma «che sintetizza e rivela le forme adulte della classicità e dell'armoniosa saggezza latina e occidentale»; questa Roma in cui anche si è fermato, come a tranquillo porto della sua vita, l'autore.

Nella vicenda di Oliver Alden, c'è il crollo di tutta una età. La vita di questo ragazzo allevato in atmosfera di rigido puritanesimo, fallita poi quasi per troppa perfezione, è il necrologio di una rigida tradizione che sta lentamente scomparendo. Tutto in lui ed attorno a lui è come in luce ideale, di distacco e di egoismo: la tragedia di questa età in disfacimento è narrata da Santayana con mano maestra. Un'epoca scomparsa, si dirà; «ma la storia trasforma, non distrugge. Nell'intimo cuore della vita americana, di oggi, Oliver Alden sopravvive in milioni e milioni di esseri». Il fallimento spirituale di una epoca? Può darsi; ma c'è una cammino — ed una città — che attendono.

Giovanni Visentin

DOSTOJEWSKIJ E LA RUSSIA DELL'800

Se c'è un'autore, anzi un *uomo* sempre direi *attuale* e rappresentativo non solo della Russia dell'Ottocento ma, nei suoi aspetti complessi e contradittori, di quella un po' di tutti i tempi, questo è senza dubbio Fjodor Dostojevskij. Forse è questo soprattutto il motivo centrale per cui la sua opera, la sua figura, la sua intera personalità hanno attratto in questi ultimi anni vari studiosi italiani, diversamente rappresentativi, per sensibilità e preparazione e vicenda di generazioni, del ristretto manipolo di studiosi del mondo russo e in genere slavo. Si può dire anzi che non v'è uomo e scrittore russo che, in Italia e all'estero, sia stato più intensamente studiato. Eppure, per contro, innumerevoli sono le pieghe del suo pensiero e della sua stessa anima ancora da scoprire. Ed è un problema, questo che appassionerà sempre chi si accosterà alla sua statura di atleta del pensiero, cercherà di guardare nel fondo della sua anima, che rimane poi sempre, inesplorata ed enigmatica, l'anima della Russia e della gente russa.

Con la perspicuità che distingue le sue trattazioni, tutte volte a far muovere personaggi ed avvenimenti nella loro esatta cornice storica, preoccupate tutte di offrire il senso vero della complessità di situazioni e momenti spirituali, Wolf Giusti in questo analitico e pur agile *Dostojevskij e il mondo russo dell'800* (Napoli, E.S.I. 1952) non ci vuol dare un *suo* Dostojevskij una *sua* interpretazione, che poteva essere soltanto unilaterale e necessariamente contingente. Ha voluto fare di più e meglio: si è preoccupato di non scrivere un libro generico, ma di far muovere il suo personaggio, in rispondenza con gli sviluppi del suo pensiero, nel quadro della cultura russa dell'Ottocento.

Impregnato di sentimentalismo settecentesco, fortemente influenzato dalla lettura di Balzac e della Sand, cioè dal romanticismo nel pieno senso della sua espressione, la formazione artistica di Dostojevskij è venuta definendosi attraverso tali e tanti apporti di varia origine, attraverso esperienze spirituali e umane così varie, che ben difficile rimane il compito di definirle tutte o di individuarle. Il Giusti ne ha colto gli elementi essenziali, con quella penetrazione e quel senso vivo della cultura non solo slava ma europea che gli è caratteristico. Anzi, far rivivere qui il fecondo intercambio di vita spirituale che esisteva allora, pur fra molte prevenzioni e miti e frasi fatte, fra l'Europa occidentale e la Russia, ci sembra essere la funzione centrale di questo scritto costruttivo.

Anche se in polemica, a volta a volta con l'Europa e col mondo europeo i russi dell'800 e primo fra tutti Dostojevskij, ne erano intimamente partécipi. Come Herzen, anche Dostojevskij si sente respinto dalla struttura eminentemente «borghese» e «filistea» della società europea; anch'egli si rifugia in certo autoctonismo slavo, rafforzato da formule umanitarie e socialiste accolte in fondo dall'Occidente; ma l'Europa e gli europei rimangono poi sempre i suoi «amici-nemici», quelli di cui e la Russia e i russi non possono fare a meno.

Così, se oggi si tacciono da cosmopoliti, in Russia, tutti coloro che non rinnegano, onestamente, un secolare patrimonio di contatti e di intercambio con l'Occidente europeo, questo conduce a rinnegare — e cioè a non comprendere — tutto un secolo di pensiero ed arte russa; significa sopratutto non comprendere l'anima e il volto di Fjodor Dostojevskij. Il quale, anche se «debole in filosofia, ma non nell'amore per essa», come ebbe a scrivere il 28 maggio 1870, si appoggia interamente alle correnti più in voga della filosofia idealistica e postidealistica tedesca, pur senza legarsi a nessun sistema. E' essa che gli dà i mezzi per scavare, in fondo alle anime, attraverso quel «connubio fra speculazione ed arte», come giustamente osserva il Giusti, attraverso il quale si veniva ad attuare la penetrazione della vita vera, vissuta, in tutti i suoi aspetti profondamente umani.

Sopratutto, infine, questo interiore carattere *europeo* o fortemente impregnato di spiriti europeo-occidentali, viene colto dal Giusti (e prima di lui dal Gobetti e dal Ginzburg) nella sua fondamentale *classicità*. Contro l'utilitarismo come veniva chiamato allora e che oggi viene definito «realismo socialista»; contro la tendenza — nella Russia di allora e di oggi e di sempre — a esigere che si scriva a comando, secondo temi obbligati, Dostojevskij, in polemica con Dobroljubov, rivendica energicamente i diritti e i fini dell'arte: «noi riteniamo egli scrive, che l'arte abbia una vita propria, integrale, organica, e perciò abbia leggi fondamentali e immutabili... L'uomo ha sete di bellezza e l'accetta senza nessuna condizione, soltanto perchè essa è bellezza e le si inchina dinanzi, senza domandarle a che cosa serva e che cosa con essa si possa comprare....». In questo risiede, crederemmo di aggiungere, il suo spirito *umanistico;* quello stesso spirito che riscoperto da noi in Italia, nel '400 da un Coluccio Salutati o un Leon Battista Alberti, entrava a far parte, intimamente e per sempre, del patrimonio di civiltà dell'Europa, e come tale non poteva sfuggire alla assimilazione da parte del Dostojevskij.

La sua arte *dura e* durerà appunto per questa sua classicità. Questo suo umanesimo colloca il Dostojevskij, pur fra le complessità del suo pensiero e del suo «mondo» spirituale e religioso, fra gli spiriti più intimamente organati con l'Europa della Russia dell'800.

Angelo Tamborra

● Esposti da Chiurazzi i seguenti quadri ed acqueforti di Luigi Bartolini (dall'8 al 28 aprile) «La trasteverina - olio, 1952». «Pittrice in campagna - olio 1952». «Le Muse attente - acquaforte 1952». «Le amicizie fedeli - acquaforte 1952». «Le violette - acquaforte». «Senso dei segni - acquaforte 1952»; e le seguenti altre acqueforti in esemplari unici o rari: «Senza progresso»; «Spiaggia»; «Visione alla fontana»; «Signore in terrazza»; «Roma - Giardino del Lago»; «Roma - Villa Borghese»; «La morte dell'usignuolo»; «Cercatrice di chiocciole».

● Il Gran Premio della Biennale Internazionale del «Bianco e Nero» di 1500 franchi svizzeri, al Kursaal di Lugano, è stato assegnato all'italiano Giuseppe Viviani.

Gli altri nove premi di 750 franchi svizzeri sono stati attribuiti a Walter Eckert (Austria), Karl Hofer (Berlino), Louis van Lint (Belgio), Jack Nicola (Olanda), Shiko Munakata (Giappone), Karl Roessing (Germania Occ.), Fritz Pauli (Svizzera), Max Hunziker (Svizzera).

● La XXVI Biennale di Venezia dedicherà una sezione di «divisionisti» italiani e francesi.

Marco Valsecchi, per l'Italia, raccoglierà ed ordinerà le opere di Segantini, Pellizza da Volpedo, Previati, Morbelli, Zandomeneghi, Boccioni, Balla, Carrà e Severini. Raymond Cogniat, per la Francia, presenterà le opere di Seurat, Signac, Pissarro, Angrand, Cousturier, Luce, Petitjean e del belga Van Rysselberghe.

● Una nuova collana a tipo «universale» è annunciata dalla Editrice S.A.S. di Torino; la «250» S.A.S., così chiamata dal prezzo fissato per ciascun volume. Pubblicherà i capolavori della letteratura italiana e straniera classica e moderna.

“MARIA STUARDA„ DI FEDERICO SCHILLER

In una cronaca frettolosa, non potrà essere approfondita la questione tipicamente schilleriana, se il Teatro debba considerarsi un istituto morale (« Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet »), o se l'opera d'arte sia fine a se stessa (« das Kunstwerk ist sich selbst Zweck »), come Goethe insegnava, e Schiller pareva apprendere da lui nell'ultima parte della sua brevissima vita (1759-1805). Per quanto ne sappiamo, a noi non sembra che il principio goethiano costituisca un sicuro punto di arrivo per l'arte di Schiller, la cui più solida e personale caratteristica fu proprio l'insistenza su motivi di psicologia e di morale. E' certo che *Maria Stuarda* rappresenta un dei massimi sforzi per conciliare la tendenza innata e la teoria dell'amico grandissimo; ma è un punto di confusione piuttosto che di fusione, si che l'entusiasmo della Staël, la quale si richiamava addirittura ai Greci, sembra generoso ma non abbastanza ponderato. Poco d'altro scrisse Schiller dal 1800 al 1805: la « Jungfrau von Orleans » (Giovanna d'Arco) e « Wilhelm Tell », se vogliamo trascurare due tentativi di restaurazione della tragedia greca; ma ci si può domandare a qual grado di goethiano equilibrio egli sarebbe giunto, se la morte non lo avesse stroncato a quarantasei anni.

•

Nella *Stuarda* è palese la violenza fatta da Schiller alle proprie tendenze, in ossequio a convinzioni non perfettamente maturate: l'equilibrio non è raggiunto sul piano estetico, ma se ne scoprono gli elementi studiati e contrapposti. L'economia del dramma è tecnicamente perfetta, la poesia inegualmente distribuita, si potrebbe dire, con questo esempio alla mano, che il poeta, dominato dal filosofo, lavorasse contraggenio a strangolare se stesso. Schiller, figlio dello « Sturm und Drang », tende a partecipare; è il fazioso tipico di una virtù, di un'idea, di una passione; che è un modo di far drammi, ma certamente diverso dall'altro, più altamente poetico, di intendere e rappresentare obiettivamente le idee e le passioni molteplici che il genere teatrale evoca sulla scena.

I Romantici stavano affermando una specie di sofistica, per cui la ragione era di volta in volta dalla parte del talento o della passione o semplicemente dell'idea suscitatrice di maggior sacrificio: sofferenza e catarsi tendevano arbitrariamente a diventare tutt'uno; si potevano già fiutare nell'aria le premesse del relativismo e dell'indifferenza morale. Ciò significa che l'antico studioso di teologia, Schiller, non aveva poi tanto bisogno di Goethe, per intendere su quale strada si fosse avviato: certo è che, nella *Stuarda*, lo scopriamo in contraddizione con il proprio genio, e in evoluzione verso ideali drammatici che il breve tempo della vita non gli permetterà di attuare.

« *Maria Stuarda* » poteva riuscire, secondo il gusto del secolo, una denunzia politica e morale. Nel suo nucleo centrale, il dramma sembra volto a dimostrare « di che lacrime grondi e di che sangue » lo scettro ai regnatori. Ma accade a Schiller ciò che era accaduto all'autore dell'*Antimachiavellus* il prussiano Federico, confutatore teorico e allievo pratico del Segretario fiorentino: l'ammirazione si fonde con lo sdegno. Quando Burleigh, una delle più riuscite figure del dramma, parafrasando Tacito ed echeggiando Machiavelli, dimostra: « eam condicionem esse imperandi, ut non aliter ratio constet, quam si uni reddatur », ed Elisabetta non appare veramente regina che scegliendo fra gli estremi consigli di moderazione del saggio Shrewsbury, e di spietatezza del duro Burleigh, l'impostazione del dramma sulla compassione per Maria soffre un duro colpo. Giuste o errate che siano, ma proprio per opera di Schiller, si accettano per un momento le ragioni di Elisabetta.

Quando Maria, enuncia la teoria cara a Schiller, che il peccato sia una inevitabile maledizione, ma che conti molto di più saperlo finalmente irretire, e scontarne serenamente la penitenza, ti accorgi che un altro nucleo drammatico, sufficiente allo sviluppo di tutti e cinque gli atti, è sprecato in una enunciazione teorica e sopraffatto da una conduzione psicologica istintiva del dramma, che si sgretola quanto a pensiero, seppure si riscalda di passione umana. Infatti Maria ed Elisabetta, poste l'una dinanzi all'altra, svestono rispettivamente la dignità e la « ratio regnandi », e diventano piccole donne qualunque. Maria non accetta ma provoca la punizione con lo stesso furore con cui s'era abbandonata al peccato; Elisabetta rivela di aver voluto suscitare e godersi questo furore, per vendetta, a coronamento del trionfo malignamente femminile. La scena è potentissima, e tuttavia non ci si libera dall'impressione d'esser truffati, perchè questa Elisabetta non è più quella che avevamo conosciuto fino all'atto precedente, e Maria, vittoriosa a parole, non ha vinto se stessa, come pareva promettere l'economia del dramma.

La contrapposizione fondamentale tra l'amore ambizioso e vigliacco di Leicester, e quello generoso di Mortimer, è teatralmente annullata dall'insana condotta dello stesso Mortimer, quando il suo furore erotico prevalendo su quello eroico, spaventa perfino una donna come Maria.

Insomma, crediamo che non sarebbe impossibile dimostrare quante eredità contraddittorie dello « Sturm und Drang » fermentino nel dramma, mal composte in un equilibrio d'accatto, che forse Schiller intendeva raggiungere mediante la contrapposizione di fati regali e domestici, quelli machiavellicamente giustificati nell'amoralità della politica, questi umanamente sofferti secondo i canoni del romanticismo. Schiller non ha saputo raggiungere la desiderata obiettività, ed anzi ha creduto di poterla instaurare drammaticamente, ora partecipando per una ragione ora per l'altra, con i più caldi suoi furori. Il risultato meno felice è, che la commozione del finale deve tutta fondarsi su artificiose pratiche di religione e sulla decapitazione di una donna bellissima. Che Schiller tendesse a suscitare una pensosa perplessità, come dinanzi a un giudizio difficile, è dimostrato anche dal *finalissimo* su Elisabetta e sull'amara solitudine che le resta, per di più gravata dalla coscienza del delitto; ma specialmente dalla figura di Amias Paulet, custode di Maria retto e coscienzioso, che antiromanticamente esalta un ancestrale sentimento dell'onore, non si permette giudizi altro che sulla propria funzione, e sorveglia che siano rispettate le *regole di un giuoco* in cui fa consistere tutta la propria dignità: sarebbe stato il Coro e un'indicazione morale di vasta portata, se il dramma avesse effettivamente espresso una fatalità sovrumana.

Maria, prigioniera nel castello di Fotheringhay, vuole essere giudicata da una sua pari, cioè dalla regina, e non dai Lords del Parlamento. E' ingiustamente accusata di aver partecipato a una congiura, ma si tratta di una questione contingente di diritto, perchè il suo animo è davvero e irriducibilmente nemico a Elisabetta. Dunque, lo spettatore non parteciperà affatto alla commozione degli attori che a più riprese lamenteranno la morte di un innocente. D'altronde, quanto sia insidiata Elisabetta, apprenderemo dai maneggi di Mortimer e Leicester, il favorito, segretamente innamorato di Maria. I consigli di moderazione del vecchio Shrewsbury, essendo tale la composizione della Corte, sembrano vaneggiamenti di un irresponsabile; domina infatti, e non sinistra come forse la pensava Schiller, la figura di Burleigh, massimo interprete della volontà del Parlamento che, unanime, ha condannato a morte Maria. La regina può graziare o firmare, ma compresa dell'importanza del gesto, firma e affida alla discrezione di un esecutore, Davison, la scelta dell'atto finale. Nella perfidia che si manifesta soltanto da questo punto in poi, Elisabetta ha però lasciato capire che vuole la morte di Maria, Burleigh subentra a Davison, spaventato dalla responsabilità ed esegue; il primo sarà esiliato, il secondo giustiziato dalla regina *fraintesa*. Ma prima di questa conclusione alquanto arbitraria, si è assistito all'incontro delle due donne, alla provocazione di Elisabetta, alla reazione di Maria, senza capire la funzione di tanta passione privata, quando la ragione di Stato era sufficiente a preparare la catastrofe: insomma, le due diverse cause non si sommano ma si elidono. Subito dopo è scoperta la congiura di Mortimer, perchè un congiurato, intempestivamente, tenta di assassinare Elisabetta. Il che, se può servire meccanicamente a toglier di mezzo Mortimer costringendolo al suicidio, non giova a dimostrare che Maria è poco pericolosa, e che Elisabetta se ne sbarazza soltanto per odio privato. Del resto si è detto.

Presi tra tante contraddizioni e dovendo seguire filoni non perfettamente logici, gli interpreti hanno smarrito il senso del loro stesso dovere scenico. Si sono salvati, infatti, soltanto quei pochi che recitavano una parte ben costruita e convincente: la Zareschi (Maria), in grazia della potenza gestuale e della consumata esperienza d'attrice; Albertazzi (Burleigh); Polacco (Paulet); Maldesi (Davison), Sanipoli (Leicester), Crast (Shrewsbury), Sbragia (Mortimer), davano, più che l'impressione di recitare, quella di volersi mostrare consapevoli che la parte non stava in piedi. Il qual rilievo, se mai fosse vero, non può essere di pertinenza dell'attore, a cui spetta la massima soggezione a un concertato donde potrebbero scaturire valori posti fuor della facile mira dei singoli, attori registi critici e pubblico, quando si tratti di poeti, come Schiller, che non hanno certo bisogno d'esser consacrati da noi.

Vladimiro Cajoli

● Una interessante conferenza sulla letteratura italiana contemporanea è stata tenuta a Kiel dal prof. Marianello Marianelli in occasione della inaugurazione della biblioteca del Comitato locale.

Rivedremo Emil Jannings, il grande attore scomparso, in « Angelo Azzurro »

LA RADIO

OLTRE I CINQUE SENSI

« Oltre i cinque sensi - Profili di Metapsichica », pubblicazione dei « Quaderni della Radio » (XXI), conclude il lavoro d'avviamento alla scienza neonata, che potemmo seguire qualche tempo fa nell'apposita rubrica radiofonica. Riproducendo l'elenco dei collaboratori (F. Edigi, W. Mackenzie, L. Mendicini, C. Pana, G. Pieri, A. Ronchi, G. Schepis, E. Servadio), ci esimiamo dall'assicurazione motivata, che si trattava allora come si tratta oggi di studiosi della maggiore autorità e serietà. E ognun sa quanto ce ne sia bisogno in questo campo.

Ci parve fin dal primo ascolto, e ancor oggi non ci liberiamo dall'impressione, che un pubblico incoraggiamento, importantissimo data l'importanza della radio, a un'attività per più rispetti preoccupante, non fosse opportuno. Naturalmente, sapevamo distinguere, ma non riuscivamo a capire, seguendo alcuni numeri della rubrica, se potessero distinguere *al grado voluto, anche gli ignari di metapsichica o i fanatici di spiritismo. Riflettendo poi sull'enorme diffusione delle pratiche dilettantesche e su certe pericolose deviazioni facilmente immaginabili, ci siamo convinti che un intervento pubblico come quello della RAI potrebbe essere utile, a condizione che mirasse non tanto alla diffusione della metapsichica, quanto al suo controllo e inalveamento entro gli argini più rigorosi. Ci si può rispondere che l'affermazione autentica di una scienza costituisce già limitazione del dilettantismo; ma noi vorremmo far riflettere sull'ineliminabile tendenza dei neofiti a sviluppare arbitrariamente ciò che non sempre appare definito con chiarezza, e a prendere per stazioni di libera partenza quei punti stessi su cui la scienza dovrà per forza o per cautela sostare ancora a lungo o addirittura per sempre.*

E' inoltre probabile che lo specialista, educato alla misura, abituato all'accezione specifica di un linguaggio particolare, non si renda ben conto dell'elasticità e della provvisorietà con cui il profano estende sempre il ragionamento offertogli sia pure col massimo rigore, ma suscettibile di sviluppi fantastici. D'altronde, i cultori di una scienza nascente (ce lo insegna una lunga tradizione) sono assai più intesi al trionfo delle loro ricerche, che preoccupati di scontrarsi violentemente e dannosamente con i valori ad esse contrastanti; nè si farà torto ad alcuno, supponendo che la S.I.M. (Società Italiana di Metapsichica, sodalizio riconosciuto dallo Stato) abbia l'interesse precipuo — e il dovere, diremmo — di costituirsi al più presto un patrimonio, senza darsi gran pensiero di altri patrimoni, di cui altri si preoccuperà, se ci tiene.

Non ci possiamo dunque aspettare dalla S.I.M., se non sul piano scientifico, la tendenza a frenare il proselitismo o scoraggiare il dilettantismo, dalla cui somma pur caotica d'esperienze potrebbero uscire il caso probante o la persona fisica preziosa.

Il nostro discorso mira perciò alla raccomandazione che, almeno quelle volte in cui gli studi di metapsichica escono dalla cerchia dei veri studiosi, la supervisione e la precisione degli effetti che si avranno su larghe cerchie di pubblico (quello della RAI in particolare), siano affidate ad uomini che non hanno niente da spartire con la metapsichica, ma tanta saggezza e liberalità, da far collimare gli interessi dei pionieri — di cui si vuol esser tutti rispettosi, come ne siamo curiosi — con quelli dei semplici ascoltatori radiofonici, della cui integrità mentale è necessario occuparsi.

Per esempio, non ci sembra in tal senso opportuno il metodo seguito dai compilatori della rubrica radiofonica e dichiarato nell'Introduzione al libro:

« La materia, agli effetti della pubblicazione, è stata riordinata anche a questo scopo: quello, cioè, di mostrare come debba procedere una ricerca graduale oltre i confini ufficiali del sapere scientifico, non già cominciando col formulare assiomi e teorie generali indimostrabili, bensì con la constatazione dei fatti e casi più semplici, coordinandoli per quanto possibile in gruppi omologhi e circoscritti, e procedendo quindi all'esame di altri, più problematici e complessi. Ciò non si è sempre potuto fare al microfono... ». E invece, secondo noi, si doveva fare proprio al microfono.

In ogni modo, il libro costituisce un serio e piacevole avviamento agli studi di metapsichica e, come assieme di pagine su cui si può tornare rimeditandole e approfondendole non senza subirne il freno (che vi è, e perfettamente funzionante), non è da farsi oggetto delle riserve e delle raccomandazioni che, invece, ci ha ispirato la rubrica radiofonica.

Per soddisfare la curiosità degli interessati, diamo il sommario: I fenomeni metapsichici nell'antichità; I fenomeni metapsichici presso i primitivi; I fenomeni metapsichici negli animali; Gli animali calcolatori; Le origini dello spiritismo; La scienza ufficiale e la metapsichica; Charles Richet, fondatore della metapsichica; Telepatia e trasmissione del pensiero; La percezione extra-sensoriale (E.S.P.); La psicometria; La radiestesia; La premonizione; La pittura medianica; Cartomanzia e metapsichica; Gli effetti a distanza delle bioradiazioni; I fenomeni fisici della medianità; Medianità e trucco; Levitazione; Voce diretta.

V. Incauda

IL PROCESSO DI CRISTO

Ennio Porrino è un musicista che non ha mai voluto sacrificare i solidi valori della tradizione con opportunistiche concessioni alla così detta arte rivoluzionaria del nostro tempo, e quando l'anarchia è un articolo di moda questa fermezza e questa lealtà costituiscono già un titolo di merito. Ma la musica di Porrino non ci rivela soltanto un autore che dal punto di vista musicale, morale e intellettuale ha conservato intatta la propria personalità, ma ci dà anche la più valida testimonianza di un progresso interiore e di un arricchimento spirituale. Porrino cioè, come già altre volte abbiamo avuto occasione di rivelare, compone soltanto quando ha qualcosa di importante da dire, e la sua musica è la espressione immediata di un problema.

Era perciò inevitabile che il musicista, dopo valide e numerose affermazioni nel campo sinfonico e teatrale, venisse attratto, nel pieno della maturità, dal fascino della musica sacra. Così è nato « Il processo di Cristo », un Oratorio di vaste proporzioni che eseguito all'Argentina alla vigilia di Pasqua non ha tradito la nostra aspettativa rivelandoci un musicista ugualmente fermo nella sua duplice fede di artista e di cristiano.

L'idea dell'Oratorio nacque, nel Porrino, nel 1945, ma solo dopo l'incontro dell'autore con l'abate Ricciotti, cui si deve la compilazione del testo poetico tratto dall'Antico e Nuovo Testamento e dalla liturgia cattolica, il progetto cominciò a concretarsi nella sua forma letteraria e musicale.

L'opera fu compiuta nel 1950 e consta di tre parti: l'Annunzio e Gethsemani, il Processo, Alleluja. Più che di un'azione propriamente drammatica si tratta di un grande affresco musicale in cui l'elemento corale ha un rilievo preponderante nel commentare i sentimenti in un succedersi di sequenze ora altamente drammatiche, come nell'« Impius praevalet », ora suggestivamente liriche e poetiche, come nelle voci celesti, ora concitate con avvincente dinamismo, come nel « Crucifigatur », ora ricche, infine, di virtuosismo contrappuntistico, come nella doppia fuga cromatica dell'Alleluja finale.

L'insieme dell'opera si sviluppa seguendo un'architettura impeccabile attraverso la quale si confondono e si combinano voci e ritmi, si agitano e si pacificano sentimenti, assumono rilievo movimenti e disegni secondari, sfociano nella conclusione finale, mentre un tema fondamentale altamente drammatico ricorre incessantemente durante lo svolgersi della composizione « come un insistente richiamo alla inaudita gravità della condanna emessa dagli uomini contro il figlio di Dio ».

L'orchestra ha commentato il testo creando attorno ad esso un'atmosfera armoniosa e penetrante con un sapiente ed efficace uso dello strumentale.

C'è insomma, in quest'opera, un notevole impegno creativo che dà vita ad un discorso musicale talvolta scarno, ma sempre denso di essenza musicale espressa, secondo la necessità, in forma ora drammatica e dinamica, ora tenera e patetica. Ma è il sentimento religioso che domina l'insieme e gli conferisce un carattere di augusta gravità, per cui questo Oratorio si distingue nettamente da tutte le altre opere dell'autore. Qui il credo artistico di Ennio Porrino, fondato sulla sincerità e sulla chiarezza, si afferma con forza rinnovata e ci offre un quadro musicale dove la composizione, il movimento e la colorazione trovano riscontro soltanto nelle più valide opere del musicista.

Il successo è stato incondizionato e caloroso grazie anche alla encomiabile concertazione del m.o Annovazzi, che ha curato l'esecuzione con particolare impegno e con alto senso della responsabilità che gli era stata affidata.

Una particolare menzione meritano anche i solisti di canto: Antonietta Pastori che nella parte dell'Angelo ha coraggiosamente affrontato e superato le notevoli difficoltà vocali contenute nel testo; Gino Sinimberghi (Ponzio Pilato) che ha dato il meglio della sua consumata esperienza; espressivo il baritono Maero nella parte del Cristo ed efficace il basso Di Stasio in quella del Sommo Sacerdote; lodevole è stata la dizione di Rolf Tasna nella voce dello storico recitante. Magnifico il Coro sapientemente istruito dal m.o Bonaventura Somma.

Alla fine dell'esecuzione il pubblico ha lungamente applaudito chiamando varie volte sul podio il Maestro Porrino e l'Abate Ricciotti.

Dante Ullu

★ LA DANTE ★

● Una conferenza sulla poetessa italiana Gaspara Stampa è stata tenuta a Helsinki dalla signora Greta von Frenckell-Thesleff. L'oratrice ha letto, per l'occasione, alcuni sonetti della Stampa, che il pubblico plaudì calorosamente.

● Il Comitato di Rennes ha inaugurato la sua attività culturale con una conferenza del prof. Corrado Rosso su « L'influenza spagnola in Italia ». Conversazioni sulla cultura italiana si sono svolte in successive manifestazioni promosse dal Comitato.

● A Stoccarda, durante le lezioni di lingua italiana per progrediti, la dott.ssa Marcella Fabbri tenne brevi conferenze su Dante, Petrarca e Boccaccio. Lo stesso Comitato ha organizzato una conferenza con proiezioni del prof. Julius Baum sui capolavori dell'arte veneziana, due visite al Museo *Württ. Landesmuseum* sotto la guida del conservatore del Museo, dott. Lemperle, e la proiezione di un documentario sulle bellezze di Roma, Amalfi, Sorrento e dell'isola di Capri.

● Il ciclo delle manifestazioni per le celebrazioni leonardiane è stato inaugurato a Marsiglia dal prof. Maurice Mignon, che ha esaltato la figura universale dello scienziato italiano.

● Lo scrittore Gino Cucchetti ha tenuto un commento sul XIX Canto del Paradiso, ad inaugurazione del ciclo di letture dantesche promosso dal Sottocomitato femminile di Treviso.

«MOBY DICK» ANNOTATA E DISCUSSA

Continuazione della 1a pag.

Giovanni che vanno cercando esperienze nel mondo per scoprirne il segreto a costo della loro anima.

Naturalmente il Freudismo vi s'è gettato sopra e tipici prodotti v'ha lasciato. Per Newton Arvin la gamba d'avorio di Ahab è un «chiaro» simbolo di «un'offesa sessuale profonda», la Balena è «il Genitore archetipo», padre e madre insieme... E per Richard Chase il personaggio di Ishmael è «Prometeo che sta diventando Edipo...».

Di fronte a questi nuovi misteri, sembran semplici interpretazioni quelle di Alonzo Myers che sostiene che Melville «creò la storia di Ahab e della Balena bianca affin di provare che gli uomini son eguali nel loro fato» e, se fosse davver così, mi pare che Melville avrebbe fatto una gran fatica con piccol risultato. E Sedgwick trovò che «Ahab è l'umanità sensibile, speculante, volitiva, religiosa che afferma tutta la sua statura umana contro l'immenso mistero della Creazione».

Più razionale è il famoso critico F.O. Mathiessen che mette Ahab in relazione con la civiltà e l'orgoglio dell'America contemporanea; in un certo senso, un po' marxistico, fa di Ahab il ritratto del capitalista americano cieco a tutte le ragioni etiche ed estetiche ed avviato per una strada che lo condurrà alla rovina: «La confidenza dell'uomo nelle proprie risorse, senza alcun aiuto superiore raramente è stata portata più innanzi che in questa epoca e in questa terra [l'America]... Quegli uomini dalla forte volontà che s'impossessarono della terra e distrussero le foreste e costruiron le ferrovie non eran turbati più dal senso del male, come Ahab, perchè la teologia s'era ritirata nel sottosuolo delle loro coscienze... Essi tendevan ad esser incapaci di godere come Ahab, ciechi per tutto quel che non era il loro unico scopo, e altrettanto poco commossi da paura o simpatia... pronti a considerare gli altri uomini come braccia e gambe per il compimento dei loro propositi, e insomma tanto quanto Ahab aridi ed esausti nelle loro anime consumate dal fuoco... Melville creò nella tragedia di Ahab un terribile simbolo di quell'individualismo chiuso in se stesso che, condotto agli estremi, deve portare al disastro... Profezie da comunista.

Il più recente interprete di Melville, Lawrence Thompson, è il più radicale di tutti e intitola il suo libro *La contesa di Melville con Dio* (Princeton University Presso). Per lui, Melville reagì da adulto contro l'educazione strettamente calvinista che aveva avuto da giovane, nella quale era stato istruito a creder nella corruzione della natura umana, e nella dubbiezza della salvazione, se non per grazia inscrutabile di Dio. La ribellione lo portò, come Giobbe, ad accusare Dio come la «sorgente da cui tutti i mali provengono» ed a farne il Peccatore Originale. Tutte le opere da *Mardi* a *Billy Budd* andrebbero vedute sotto questa luce. Il Thompson arriva persino a sostenere che il sermone di Padre Mapple al capitolo IX di «Moby Dick» è una satira e va intesa come una parodia...

L'allegoria sarebbe usata da Melville con cosciente intento ingannatore. Essa avrebbe un significato per il lettore sfogliapagine, che si contenta del valore letterale del mito; poi avrebbe un altro significato apparente, per il Cristiano, che vi riconoscerebbe il valore tradizionale dei miti della sua religione; e finalmente un terzo significato che sarebbe anticristiano, spesso con irriverenza e con polemica ironica, alla maniera di Luciano di Samosate, di Voltaire, di Thomas Paine.

Si prenda, per es. l'immagine comune nei racconti del Melville, della nave, che il lettore comune prende letteralmente per una nave qualsiasi, ma per il Cristiano ha il valore d'un simbolo che sta per il viaggio della vita diretta ad un'altra esistenza; per il Thompson ci sarebbe poi il terzo significato, che è la parodia di quello cristiano: la nave, per dirla con parole di Melville (nella sua *Giacca-Bianca*) «considerata dal di fuori è una bugia; perchè tutto quel che potete veder di fuori non è altro che il bordo spazzato con cura, e quelle assi spesso verniciate che stan sopra la linea d'immersione; mentre la vasta massa dell'edificio, con tutti i suoi magazzini segreti, scivola sempre laggiù sotto l'acqua».

Questo sarebbe uno dei rari momenti in cui Melville ha confidato il suo vero pensiero; quel viaggio è un'inganno, e non porta in nessun luogo; e quella nave è piena di menzogne.

Non ho il modo di esporre di più e di commentare. Il libro solleverà molte discussioni e negazioni. Ma è da leggere. E non importa che sia nel vero, se dimostra che per lo meno i miti e gli idiomi di Melville son tali da farci dubitare e posson prendere molti contenuti diversi, che è sempre un dei segni delle opere vive. Quelle che giacciono non interpretate e non distorte sono le opere inutili.

Giuseppe Prezzolini

Moby Dick: Dalla più bella edizione illustrata edita da Rockwell Kind

L'EDIZIONE CRITICA DEL «FILIPPO»

L'edizione del Bicentenario Alfieriano, o l'Astese, come già si comincia a chiamare, sta uscendo con sorprendente puntualità e rapidità: segno del fruttificare dell'attività del Calcaterra, presidente del Centro nazionale di studi alfieriani e quindi direttore dell'edizione predetta, e della vastità d'impegni ch'egli ha mosso tra i vari collaboratori. Nell'autunno 1951 sono usciti i due volumi della *Vita*, al principio dell'inverno il volume degli *Scritti politici*. Ora (aprile 1952) il primo volume delle *Tragedie* (ALFIERI VITTORIO - *Tragedie*. Edizione critica a cura di Carmine Jannaco. Volume I: «Filippo». Testo definitivo e redazioni inedite. Asti, Casa d'Alfieri, 1952), che reca un'amplissima introduzione sulla storia del formarsi delle tragedie alfieriane e dei vari manoscritti e stampe settecentesche, dicendo, infine, dei criteri che hanno guidato l'edizione complessiva, con tutte le redazioni anteriori, le «idee», gli abbozzi, ecc., che giustamente lo Jannaco intende pubblicare a corredo del testo definitivo; dopo l'introduzione generale, segue, dopo un breve esame delle diverse stesure, il testo del *Filippo* e i testi d'elaborazione. Un volume di oltre cinquecento pagine, stampato con la consueta eleganza e raffinatezza che fanno dell'Astese, nel suo genere, una notevole opera d'arte tipografica.

Jannaco attende al testo critico delle *Tragedie* da più d'un decennio e gli va reso il merito d'essersi dedicato, con tanta diligenza ed abnegazione, ad un lavoro non solo complesso ed arduo, ma anche voluminosissimo, che gli richiederà (per quanto sollecita possa essere la stampa) altrettanto tempo, prima d'essere giunto a porre la parola fine all'ultimo volume, ove sarà contenuta l'*appendix* delle fitte note ed osservazioni dell'Alfieri sull'argomento delle proprie tragedie. Ma solo allora si potrà compiutamente rifare la storia di Alfieri tragico, nelle sue linee interne di sviluppo stilistico, nel suo potenziale etico (come e quando si arricchisce e si orienta), nel vario incontro e scontro della sua personalità con le vicende della storia culturale europea di fine Settecento. Si potrà così conoscere l'Alfieri non solo nei suoi momenti liricamente culminanti e storicamente più interessanti, quelli dei vari «testi definitivi», ma in tutta la complessa trama del lavoro letterario, tra tragedia e tragedia, allorchè la maturazione poetica d'un'opera crea o sta per creare le premesse dell'opera successiva. In tal senso già la pubblicazione della *Vita*, nelle sue due stesure, curata ottimamente dal Fasso, ha consentito ad un giovane studioso, Gaetano Mariani (cfr. «Nuova Antologia», febbraio 1952), di studiare nella *Vita* la formazione stilistica della prosa alfieriana e l'accentuarsi della ispirazione romantica, quel lavoro che ha già compiuto Vittore Branca per le *Rime*.

Già nel 1953 C. Jannaco (*Per l'edizione critica delle «Tragedie» di V. A.*, in «Annali alfieriani», 2, 1943, 197-226) aveva comunicato la storia delle stampe settecentesche, la perfezione testuale della Didot 1887-89 se integrata con i famosi «cartolini», con le indicazioni dell'*errata-corrige* e di quelle poche correzioni sfuggite all'Alfieri o da lui notate in un opuscolo autografo posseduto dalla Casa d'Alfieri. Il resto è affidato all'esattezza dell'editore, il quale ha anche una sicura direttrice di criterio riproduttivo nel campo della grafia, e cioè la precisione con la quale l'Alfieri (poche volte commettendo errori d'incoerenza) curò la grafia delle *proprie Tragedie*. Delle particolarità emendate Jannaco giustifica (p. LVIII) la specie ed il perchè (in tal senso accogliendo o tenendo presenti le osservazioni del Ferrero al suo scritto del '43, in «Giorn. st. d. lett. it.», 1948, pp. 173-177). Più complesso il problema per quel che concerne le redazioni antiche, le quali, tranne qualche frammentaria citazione fattane da studiosi del teatro alfieriano, sono inedite. Si tratta, il più delle volte, di orientarsi su manoscritti tormentati e carichi di cancellature e di giunte, sovente in lingua francese, e lo Jannaco mostra, in questo lavoro, una diligenza ed esperienza ammirevoli nell'interpretare e nel riprodurre (la fotografia d'una carta del Laurenz. 26, vol. I, mostra la difficoltà dell'impresa; Jannaco ha talvolta uniformato o completato mentre era preferibile riprodurre esattamente; es. Don Carlos] *D. Carlos* - scène première] *premiere scene*, ecc.). L'irregolare uso d'accentazione delle parole francesi è stato corretto, e con buona ragione; non sono state accolte nel testo, ma si danno giustificazioni nelle note, quelle varianti che non posseggono la giusta misura di sillabe.

Il primo volume comprende, come s'è detto, il *Filippo*, nel testo definitivo, con l'idea in francese, la stesura italiana, tre scene del prim'atto tradotte in francese dai versi, le tre versificazioni, del 1776, del 1780 e del 1781 (la tragedia venne poi corretta e modificata nel 1783 e 1784, sull'esemplare dell'edizione senese 83 attualmente a Chatsworth e su quello posseduto dalla Medicea Laurenziana; una nuova correzione avvenne nel 1787 su di un apografo, ed un'ultima avvenne in due momenti diversi del 1789 su due differenti esemplari della Didot, ora alla Mazarino parigina). Tutto un fittissimo lavoro, pentimenti e correzioni, documentato e leggibile chiaramente nell'edizione Astese, che Jannaco ha saputo anche tipograficamente rendere d'agevole e penetrante consultazione. L'editore, rendendosi ossequioso al moderno criterio di riprodurre un numero il più possibile ampio e completo delle varianti, ha mostrato concretamente l'utilità che da tale larghezza d'impianto potranno trarre i critici futuri del linguaggio e dell'umanità alfieriana. Il solo volume del *Filippo* consente già (e non è detto venga a mancare, presto, uno studio di tale impegno) la definizione dell'esordio tragico di Alfieri in tutti i suoi particolari di stile, di moralità e di tecnica drammatica.

Giorgio Petrocchi

IL TEATRO DI T. S. ELIOT

Continuazione e fine.

Si sa che molte obiezioni vennero mosse a questo dramma al suo primo apparire, perchè anche questa volta l'autore volle servirsi del verso. Il linguaggio che egli usa, seppure intensificato e distillato nel verso drammatico, è tuttavia un linguaggio moderno con riferimenti continui e calzanti agli aspetti e agli atti più consueti della vita quotidiana: l'ascensore, poniamo, e la cucina con relativi ingredienti culinari. Ma la versificazione ne è esemplare. Ci si provi a tradurre: «Concocting a toothsome meal out of nothing» e si veda se Eliot stesso avrebbe potuto tradurre in prosa il contenuto pur tanto prosastico di questo verso. Chi avrebbe preferito che il poeta avesse usato la prosa, non è andato al di là dell'apparenza. E mi sembra di poter affermare che battute gratuite in questo dramma non ce ne siano, anche leggendo: «In a lift I can meditate». E anzi, citando delle singole battute, mi par quasi di commettere un abuso, di staccare un filo da una trama o da un arazzo, di sconcertare questo sapiente incastro di personaggi moderni, questa moderna figurazione e allegoria del destino cristiano. Si osservi l'equilibrio ottenuto dal poeta mediante una sorta di bilanciamento delle battute, per cui più volte tra una domanda e una risposta drammatiche s'interpone una pausa riempita dalla battuta casuale di un interlocutore, battuta che ha un effetto sedativo e distensivo. Si pensi alle non infrequenti battute umoristiche e sarcastiche, anche esse impeccabili. Così quando Julia, una incarnazione del buon senso e della maturità di mente, un personaggio questo certamente tridimensionato, essendole stato osservato che è difficile interromperla quando parla, risponde col gioco di parole che «non interrompano dunque le sue interruzioni». O quando Alec osserva che in quel lontano paese dove Celia è andata a curare gli appestati e a morire: «ci son varie malattie endemiche senza dire naturalmente di quelle portate dagli Europei». O quando, più diabolicamente, risponde alla domanda di Edward se siano stati assassinati anche dei residenti inglesi: «Sì, ma di regola non vengono divorati. Quando questa gente s'è stancata d'un Europeo egli generalmente non è più commestibile». A volte il sarcasmo agisce obliquamente, ellitticamente, ed è più efficace. Così quando Julia finge d'aver smarrito gli occhiali e afferma di non poterne fare senza e: «si riconoscono, dice, perchè manca una lente». Sono quei luoghi in cui Eliot più si compiace di mostrarsi impertinente, «impish».

Edward ci appare anche lui un po' «priggish» come Harry in «T.F.R.» con il quale presenta diversi tratti di somiglianza, ma questa volta è l'autore a volerlo così, viene ampiamente compensato da Reilly, il saggio che interpreta pacatamente la vita segreta di tutti i personaggi, ognuno dei quali, a sua volta, s'interpreta affannosamente e tenta di scoprirsi allo specchio: il dramma è speculativo anche in questo senso, che è un gioco di specchi. Julia soltanto, forse, tien testa a Reilly. Certe parole di questi sono rivelatrici della tecnica e dei caratteri di tutto il teatro di Eliot, sebbene il medico le applichi ai suoi pazienti: «Essi», egli dice, «sono soltanto i pezzi di una situazione totale che io devo esplorare», e in altro luogo dice pirandellianamente che «ciò che noi conosciamo degli altri è soltanto la nostra memoria dei momenti durante i quali li abbiamo conosciuti. E frattanto essi si sono cambiati».

Nella prima scena del dramma ci troviamo in un ambiente di commedia alla Wilde e udiamo alcune battute antifarisaiche alla Shaw (una se ne è vista e me ne occorre un'altra: «Honesty before honour, Mr. Chamberlaine»). Siamo di fronte a uno «straniero» vagamente ibseniano, a prima vista, che più tardi ci si rivela per il dottor Reilly. E sopra la frivolezza dei personaggi e l'apparente irresponsabilità delle loro battute è sospeso il senso di un grave e serio destino, un destino carico di significati mistici, implicito e sottinteso nei loro atti semiautomatici, che il medico andrà lentamente esplorando in tutto il corso del dramma. Il senso ultimo del quale ci sembra essere questo, che la convenzione sociale, l'etichetta mondana, non abolisce il problema dell'individuo e della sua vita interiore, anche se lo travesta, che nessuno, oggi come ieri e come sempre, potrà, anche volendolo, sfuggire se stesso; un tal problema è vano, è pericoloso ignorarlo. E' un dramma austero, nonchè nell'ammaestrare anche nel dilettare (il moralismo di Eliot è più sintetico e coerente di quello di Huxley, ma non manca qualche affinità tra i due diversi scrittori), un dramma in cui al lettore e allo spettatore avveduto non sfuggirà il calcolato effetto e il meditato riflesso di certe battute apparentemente casuali ma in realtà perfettamente ingranate nel delicato congegno. Ogni battuta vi è al suo posto e tutto vi si risolve nel finale catartico. Il dramma acquista certamente in rilievo dalla recitazione e le revisioni apportate dall'autore alla prima stesura, ai fini della recitazione, ci vengono testimoniate anche nei «riconoscimenti» ad esso premessi. Eliot ha saputo mantenerlo tutto a un alto livello di stile, intensificando sino al «calor bianco» (come egli scrive di Baudelaire), sino all'incandescenza, il linguaggio della conversazione mondana, traducendo la nostra realtà emotiva in modi di poesia. E ha risolto nel perfetto ed eroico amore di Celia l'imperfetto e difettoso amore di tutti i giorni, amore da Celia stessa bollato in versi terribili e impeccabili: «Ho guardato, ho ascoltato il tuo cuore, il tuo sangue; e ho visto soltanto uno scarafaggio della misura d'un uomo, con niente dentro se non quel che viene fuori quando calpesti uno scarafaggio». Ometto i versi non meno intensi che li precedono: l'odio di Celia sembra tanto perfetto quanto lo sarà il suo amore. Nè vedo come si possa rimanere insensibili al pathos, non incontinente come spesso nei romantici, ma anzi contenutissimo e schiettamente classico di tutto il colloquio tra Celia e Reilly, un colloquio tutto percorso da una corrente ad alta tensione d'alta meditazione religiosa, o come si possa non ammirare la scena della finale riconciliazione, che si svolge nella imminenza del secondo *cocktail*, una scena, che come in certe pagine di Virginia Woolf, raccoglie intorno agli ingredienti del *cocktail* e agli ingredienti del destino tutti i personaggi all'infuori della martire, e li induce alla corale meditazione di eventi che li trascendono: la missione e il martirio di Celia, la conclusione «trionfale» come dice Reilly nel verso citato della sua prova eroica e fatale.

Augusto Guidi

(1) F. O. MATTHIESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, Londra 1935 (sec. ed. aumentata 1947).
(2) M. C. BRADBROOK, *T. S. Eliot*, Londra 1950
(3) E. M. STEPHENSON, *T. S. Eliot and the Lay Reader*, Londra 1944.

DIARIO DI STENDHAL

Il Diario di Stendhal, nato da sincere esigenze di chiarificazione psicologica e perciò condotto con spirito di cosciente e spietata franchezza, è la traccia viva per una più acuta comprensione delle figure e dei problemi che animarono il mondo espressivo del grande narratore.

Del *Journal* stendhaliano, Olga Lombardi ha ora tradotto col titolo «Diario d'Amore» (Capriotti, Roma 1951) la parte più largamente dedicata alle confessioni amorose (1805-1815).

Trascorrono in queste pagine di maliziosa e sottile fattura le donne cui, volta a volta, Stendhal affidò la sua romantica e ostinata speranza di trovare la compagna vera, unica, vagheggiata tutta la vita. Se ne ritrasse sempre deluso: ma qui esse compaiono e vibrano nell'alternanza immutabile tra il gioco e la pena d'amore, tra l'aura d'idillio e il peso di un desolato, quasi beffardo disagio.

L'immagine di Melania Guilbert, delineata con insistenza di particolari realistici, quella di Minetta, della cugina Maria, dall'affetto tenero e silenzioso, quella infine di Angela Pietragrua, torbidamente scaltra e aliena d'ogni spiritualità, sono tutte presenze vive di una complessa problematica psicologia acutamente scrutata con fervida e precisa immaginazione.

Nè men vivo è qui lo stesso Stendhal, sensuale e calcolatore, romantico e cinico, ora succube della vanità più meschina, ora attento alle più segrete modulazioni interiori.

Pregevolissima per equilibrio di sintesi e nitore d'indagine, ci è parsa la prefazione di Olga Lombardi. Ella non solo ha colto sapientemente le ragioni che originarono il *Journal*, ma è penetrata con lucida sicurezza nella non facile organatura psicologica di queste pagine.

Di Stendhal scrive: «... muoveva alla conquista del cuore o dei sensi di una donna con una accurata, paziente, minuziosa preparazione. Egli è il teorico della strategia amorosa: mai cedere all'impulso, controllare la sensazione, recitare la propria parte... Egli immagina trame di lusinga o di calcolata freddezza per circuire la fortezza femminile; o prepara attacchi diretti e brutali, il cui cinismo discopre spesso candore».

E dello scrittore rileva l'eccessiva timidezza, la scarsa fiducia in sè, (nonostante l'orgogliosa apparenza), l'ironia che maschera spesso un irriducibile pudore, e sottolinea come egli vada «segnando con imparzialità asciutta lo scacco più spesso che la vittoria».

Oltre che nelle pagine introduttive, la Lombardi rivela la serietà del suo impegno e la finezza della sua esperienza letteraria nella traduzione: il linguaggio aderisce alle mutevoli e sfumate esigenze del testo con una vena limpida e fluida, con ariose e precise consonanze.

Un'opera di cultura e di gusto; una lettura interessante e piacevole.

Mario Petrucciani

● E' stato bandito, sotto gli auspici dell'I.D.I., il «Premio Teatrale Riccione 1952» per «un'opera teatrale in lingua italiana, inedita e non rappresentata, di almeno tre atti, la cui vicenda si svolga ai nostri tempi e rispecchi caratteri comici o drammi del nostro momento storico».

Direttore responsabile [illegible]
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma